

ادبی تنقید

اور

اُسلوبیات

گوپی چند نارنگ

پروفیسر اردو، دہلی یونیورسٹی

نیشنل فیلو یونیورسٹی گرانٹس کمیشن

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

ادبی تنقید

اور

اُسلوبیات

— ۱۹۹۱ء

پبلشرز — نیب ز احمد

سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور

مجلد حقوق محفوظ ہیں

تعداد : ایک ہزار

قیمت ۲۰/۰۰ روپے

رفاعی پرنٹرز - ۹ - ریگن روڈ، لاہور

## دیباچہ

زیر نظر مجموعے میں صرف وہ مضامین شامل ہیں جن میں بالواسطہ یا بلاواسطہ  
اسلوبیات سے مدد لی گئی ہے۔ اصولاً یہ مجموعہ بہت پہلے شائع ہو جانا چاہیے تھا۔ لیکن بوجہ  
اس کی اشاعت میں تاخیر ہوئی چلی گئی۔ مجھ میں یہ کمزوری ہے کہ بعض کام تخلیق میں نہیں کر سکتا۔  
یہ حقیقت ہے کہ ان میں سے بعض مضامین دو دو تین تین برس میں لکھے گئے (خواہ وہ بہت  
معمولی کیوں نہ ہوں) یوں زیر نظر کتاب میں چوبیس پچیس برسوں کی تحریریں جمع ہو گئی ہیں۔  
مثلاً شہر یار مضمون ۱۹۶۵ء میں لکھا گیا تھا جب ان کا پہلا مجموعہ منظر عام پر آیا تھا، اور ادبی  
تقدید اور اسلوبیات پر مضمون ابھی پچھلے سال ۱۹۸۸ء میں مکمل ہوا۔ ہر مضمون کے بعد اس کا  
زمانہ تحریر دے دیا ہے جس سے اندازہ ہو گا کہ میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک  
ذات سے برتاؤ، آڑنا اور پرکھتا رہا ہوں، اور میں پچیس برس کے تنقیدی سفر میں جب یہ رویت

حال ہی میں لکھے گئے۔ اس اعتبار سے زیر نظر مجموعے میں خاکسار کے بیس پچیس برس کے ذہنی سفر کے نشانات راہ ملیں گے۔

گوپی چند نارنگ

نئی دہلی

۱۱ فروری ۱۹۸۹ء

میرے بڑے بھائی تنقیدی مزاج کا حقیق بن گیا، اور بالعموم اس بات کو غمکس گیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی انہام ذہنیں اور حسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے۔ وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی، اور جس نظریاتی ماڈل کو میں ایک مدت سے برتتا رہا ہوں، اسے میں ضمیمہ تحریر میں لے آیا، اور یوں یہ کتاب موضوعاتی اعتبار سے مکمل ہو گئی۔

اسلوبیات بہت مشکل میدان نہ تھی تو آسان بھی نہیں۔ اس کے نظریاتی ماڈل کی وضاحت جو پہلے مضمون میں پیش کی گئی ہے، اس لیے ضروری تھی کہ اسانیات نیا علم ہے، اور اسلوبیات چونکہ تنقیدی رویہ ہے، اس کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہیں۔ ضروری نہیں کہ جو نظریاتی ماڈل خاکسار نے پیش کیا ہے، یا اس کے جوہر نے شامل کتاب ہیں، ان سے سب سوالوں کا جواب مل جائے، کوئی کتاب بھی سب سوالوں کا جواب نہیں دیتی، ابھی نہیں سکتی۔ بلکہ اس سے جہاں بعض سوالوں کا جواب ملے گا، وہیں کچھ نئے سوال بھی پیدا ہوں گے۔ تاہم خاکسار برسوں سے اسلوبیات کے بارے میں جو کچھ کہتا اور لکھتا رہا ہے، اگر زیر نظر کتاب سے ان مباحث میں ارتکاز پیدا ہو سکے تو اس کی اشاعت سچی نامشکوّر تصور نہ ہوگی۔

اتنی بات واضح رہے کہ اسلوبیات سے ادبی مطالعے میں کام لینے کے لیے ذوق نظر شرط ہے۔ ذوق نظر جتنا بالیدہ اور روایت آگاہ ہوگا، اسلوبیاتی مطالعہ اتنا ہی روشن اور معلومات افزا ہوگا، یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ اسلوبیاتی طریق کار کو برتنے والے کی کمزوری ضابطہ علم کی کمزوری یا کوتاہی نہیں ہے۔ اسلوبیات نہایت وسیع اور متنوع میدان ہے، اور میں اس کے عشر عشر کو بھی پیش نہیں کر سکا۔

یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اردو افسانے سے متعلق خاکسار کے اسلوبیاتی مضامین زیر نظر مجموعے میں شامل نہیں۔ انھیں الگ جلد میں پیش کیا جائے گا، گویا دو کتاب اس کتاب کا دوسرا حصہ ہوگی۔ زیر نظر مجموعے میں زیادہ تر مضامین شاعری سے متعلق ہیں، صرف آخری دو میں نثر کے امتیازات سے بحث کی گئی ہے۔ ذاکر صاحب اور شہریار والے مضامین زمانہ دسکانسن کی یادگار ہیں، اور نثری نظم اور اسلوبیات والے مضامین

- ۲۴۰ ۹ بانی : نئی غزل کا ہونا مرگ شاعر  
 ۲۶۱ ۱۰ ساقی فاروقی : زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے  
 ۲۹۲ ۱۱ انتخار عارف : شہر مثال کا درو مند شاعر  
 ○  
 ۳۱۲ ۱۲ نثری نظم کی شناخت  
 ○  
 ۳۶۰ ۱۳ خواجہ حسن نظامی کی نثری اخصیت  
 ۳۸۱ ۱۴ ذاکر صاحب کی نثر : اردو کے بنیادی  
 اسلوب کی ایک مثال

## فہرست

- ۱ ادبی تنقید اور اسلوبیات ۱۱  
 ○  
 ۲ اسلوبیاتِ سیر ۲۹  
 ۳ اسلوبیاتِ انیس ۱۰۸  
 اسلوبیاتِ اقبال :  
 ۴ صوتیاتی نظام ۱۳۳  
 ۵ صرفیاتی و نحوئی نظام ۱۵۲  
 (نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں)  
 ○  
 ۶ فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام ۱۶۶  
 ۷ عالی جی کے من کی آگ ۲۱۶  
 ○  
 ۸ شہر یار : نئی شاعری اور اکبر اعظم ۲۲۵



کرنے کا مرض ہے گویا انوار انھیں پر نازل ہو رہے ہوں۔ وہ "اخلاقیات تنقید" کی دہائی دیتے ہوئے نہیں ٹھکتے، حالانکہ ادبی ریاکاری کو آرٹ بنانے میں انھیں ملکہ حاصل ہے۔ ان کے نزدیک 'دانشوری' یہی ہے کہ اسلوبیات کے بارے میں جملے بازی کرتے رہیں اور یوں اپنے احساس کمتری کے زخموں کو سہلاتے رہیں۔ تنقید نگار تو خیر سمجھ میں آتا ہے کہ چونکہ بقراط بننے کا اُسے حق ہے، لیکن اس لائق احترام قبیلے میں ایک سربراہ اور دو تخلیق کار بھی ہیں جو فکشن میں اپنی ناکامیوں کا بدلہ اکثر و بیشتر تنقید سے لیتے رہتے ہیں، اور تنقید میں بھی لسانی تنقید کو برا بھلا کہہ کر اپنی بھکسٹوں والی بے تعلق کا ثبوت دیتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا کرنے سے ان کے فکشن کا بھلا ہو سکتا ہے تو لسانی تنقید کو ان کی معصومیت پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔ واضح رہے کہ زیر نظر مضمون کا بڑے سخن ایسے دانشوروں سے نہیں، کیونکہ یہ پہنچے ہوئے لوگ ہیں، یہ اس منزل پر ہیں جہاں ہر منزل بجز خود پرستی کے ختم ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس مضمون میں خاکسار نے بنیادی مباحث کو بھی چھیڑا ہے، اور ان مآخذ و مصادر کا بھی ذکر کیا ہے جن سے میں نے بہت کچھ حاصل کیا ہے اور دوسرے بھی اگر چاہیں تو حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ مضمون یا وہ کتب جن کا حوالہ دیا گیا ہے، بھلا ایسوں کا کیا بگاڑ سکتی ہیں جو سب کچھ پہلے ہی جانتے ہیں۔ ایسے حضرات سے استدعا ہے کہ ان اوراق پر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ البتہ یہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو میری طرح طالب علمانہ تجسس رکھتے ہیں، نئے علم کے جو یا ہیں، یا نئے لسانی مباحث کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جاننے کے خواہش مند ہیں۔

تو آئیے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے، اور ادبی تنقید سے اس کا کیا رشتہ ہے۔

اسلوبیات کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔ اس صدی کی نجفی دہائی سے

## ادبی تنقید اور اسلوبیات

بعض لوگ اسلوبیات کو ایک ہوا سمجھنے لگے ہیں۔ اسلوبیات کا ذکر اردو میں اب جس طرح جاوید ہونے لگا ہے، اس سے بعض لوگوں کی اس ذہنیت کی نشاندہی ہوتی ہے کہ وہ اسلوبیات سے خوف زدہ ہیں۔ اسلوبیات نے چند برسوں میں اتنی ساکھ تو بہر حال قائم کر لی ہے کہ اب اس کو نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ اردو کے ایک جدید نقاد جنھوں نے بالقصد تنقید کو "خارزار" بنایا ہے تاکہ لوگ "آبلہ پانی کی لذت" سے آشنا ہو سکیں، اس بات کا اکثر ماتم کرتے ہیں کہ جدیدیت ایک "شعلہ کف بغاوت" تھی، لسانی نقادوں نے اسے ٹھنڈا کر دیا۔ اول تو اردو میں لسانی نقاد ہی کہتے ہیں، اور اگر میں بھی تو انھوں نے اسلوبیاتی مضمون ہی کہتے کہتے ہیں۔ عجیب ہے کہ وہ "شعلہ کف بغاوت" جس کی مقدس آگ کو دو درجن جدید نقاد روشن رکھے ہوئے تھے، بقول ہمارے دوست کے اُسے دھاپک لسانی نقادوں کی شکستہ بستہ تحریروں نے ٹھنڈا کر دیا۔ یہ اگر مبینح ہے تو پھر یقیناً اسلوبیات میں کوئی خاص بات ہوگی کیونکہ جو چیز گرم رجحانات کو ٹھنڈا کر سکتی ہے، وہ سرد زمین میں گرم چنگاریاں بھی بوسکتی ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ایک اور کرم فرما ہیں جنھیں ادبی سلسلے سے بات



اسلوبیات کا استعمال اس طریق کار کے لیے کیا جانے لگا ہے، جس کی زد سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور ساختگیاں بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی پھیلی دو درہاؤں میں حاصل ہوئی ہے، بالخصوص نظریہ ترسیل (COMMUNICATION THEORY) میں جو اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انہیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریہ ساختیات یا اس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات (POST-STRUCTURALISM) کے نام سے جانے جاتے ہیں بعد میں نظر عام پر آئے، لیکن اسلوبیات کو سمجھنے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریہ ساختیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو ”پس ساختیات“ کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراض اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن دراصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراض بے اصل ہے کیونکہ نظریہ اسلوبیات اور نظریہ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرہ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جبکہ ساختیات کا دائرہ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر جاری ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیوالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی

معاشرتی مظاہر، مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خور و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیب انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب (STYLE) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے، تاہم ”زبان و بیان“ ”انداز“ ”اندازِ بیان“ ”طرزِ بیان“ ”طرزِ تحریر“ ”ہجو“ ”دگت“ ”زنگ“ ”سختی“ وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملنے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اہل ہمارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہیے کہ اسلوبیات کی زد سے اسلوب کا تصور، اس تصور اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علمِ بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حسنِ کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیرِ رہ ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاویدیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی



زور سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اس کے تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد سانی سجاوٹ یا رنیت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکالنگی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات و ضاحتی لسانیات (DESCRIPTIVE LINGUISTICS) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایہ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آچکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصور نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصور سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دبستان سے بھی "نئی تنقید" "NEW CRITICISM" کے نام سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر متضاد ہے۔ اسلوبیات میں پیرایہ بیان کے حملہ مکمل امکانات کا تصور زبان، مکان، اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی "نئی تنقید" میں کوئی گنجائش نہیں۔ "نئی تنقید" کا تصور زبان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے، جبکہ

اسلوبیات زبان کے مابقی، حال مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجرباتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جبکہ "نئی تنقید" میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ "نئی تنقید" کی رُو سے فن پارہ خود ممکنہ اور خود مختار ہے، اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے، اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ "متن" پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن "نئی تنقید" کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجرباتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ نکارنے مکمل تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایہ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (NORM) ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایہ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرز اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آگئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل FOREGROUNDING کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جاسکتا ہے، یا متخیز متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں۔

PHONOLOGY	صوتیات
MORPHOLOGY	لفظیات
SYNTAX	نحویات
SEMANTICS	معنیات

زبان ان چاروں سے مل کر شکل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح



کو الگ سے بھی لیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کئی تصور شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے۔ اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا کہ اہم الحرف نے اپنے مضامین ”اسلوبیات انیس“ یا ”اقبال کا صوتیاتی نظام“ میں عطا کیا ہے، لیکن زبان کا کئی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر (LATENT) رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ ناچھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، مصنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیاز قائم ہوتے ہیں، ردیف، قوافی کی خصوصیات، یا مکتوسیت، ہکارتیت یا بغیت کے امتیازات یا معصوموں اور معصوموں کا تناسب وغیرہ)۔ (۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا درجہ بندی وغیرہ)۔ (۴) بدلی (Rhetorical) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، ایمجری وغیرہ (۵) ہنری امتیازات (اوزان، بحر، زعمات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریق کار اور محرومیت پر زور دیتے ہیں، لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیٹی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ محنت اور یقین سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرف لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی (PARADIGMATIC) اور کلماتی (SYNTAGMATIC) تسکون کا فرق یا چاسکی کی تشکیل کے امر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں، کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان یعنی اس کی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں (FINGERPRINTS) کا پتہ چلا جاسکتا ہے، اور اس کی شناخت حتیٰ طور پر یقین کی جاسکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ ہر گھر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور سبائیہ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک بہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرایے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ قص و موسیقی کی طرح ہے۔ قص و سرود کی ظاہری سطح پر لطیف و نشاط اور کیف و سرود کی سمجھ کو نفا چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو مال، آہنگ (RHYTHM) اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے ٹکڑوں کا کوئی مشجر (TAPESTRY) جو یا جو میٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگارنگ فرش (MOSAIC) بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروسی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا مصنف کے بارے میں عمومی نتائج — (GENERALISATION) اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص



کے تعین میں مدد ملی جائے تو ایسے تجربے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔

اسلوبیات میں تسامح اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض لسانی تجزیہ نہیں جس پر ”نئی تنقید“ کا دار و مدار ہے کیونکہ اسلوبیات کی رو سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئت محض (VERBAL CONSTRUCT) نہیں ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے ”پیغام کا سٹ“ (SET OF MESSAGES) یا اطلاع محض یا معنی محض (PURE SEMANTIC INFORMATION) کی مثال ہے۔ بلکہ اس کی نوعیت ان دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لیے (DISCOURSE) کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کیے جاسکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال MICHAEL RIFFATERRE کا وہ مضمون ہے جس میں بودیئر کے سائنٹ LES CHATS کے رومان جیکبسن اور کلاؤڈیوئی سنٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

STRUCTURALISM, ED., JACQUES EHRMANN, 1966.

رفائیئر نے سوال اٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرین اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ امتیازات ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہیں، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس خبر بنے نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام ہے اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعین قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید کے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔

غالب نے کہا تھا ”خند کی ہے بات اور مگر خوبی نہیں“ اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑکنا تبھی کی بات ہے۔ اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو سانیات کے تفاعل سے ناواقف محض ہیں، یا وہ سانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پرانی اجارہ دار یوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ کچھ کرم فرما طنز و استہزاء سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد ان لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر حکم کھلا غیر علمی بادائش دشمن (ANTI-INTELLECTUAL) رویہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مسائل و مباحث کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انہوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویہ اختیار کرنے، اور اس نوع کی محلے بازی سے دراصل خود انہیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات کے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بائے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطہ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خاص معروضی ہے یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالعکس مفروضہ قائم کر کے از سر نو تجزیے کا آغاز کر کے دوسرے مفروضے کو آزماسکتی ہے لیکن جب توہین ہو جائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیہ رانی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف (REFINE) ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوچنے لگتے ہیں جن سے بالآخر



حتیٰ طور تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نمٹ جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ ادب کی تعمین کاری اور نقیقہ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، اور لکھے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ چرچہ دو تال کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کر سکتی ہے جو "نئی تنقید" کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ غلامیں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (AMBIGUITY) علامت نگاری (SYMBOLISM) امیجری (IMAGERY) قول محال (PARADOX) یا IRONY کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی، یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ غلام پیرایہ اعلیٰ ہے اور غلام ادنا، یا غلام اسلوب بہتر ہے اور غلام گستاخ بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کر کے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلیٰ کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی وقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لیے مواد (CORPUS) کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتہاً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر بدیشتران سے باخبر نہیں (اردو میں بے خبری پر اترنے والوں کی کمی نہیں) چنانچہ ٹریسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر

ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال بچکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطہ علم کی سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطہ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر بیان کر دیا جاسکتا ہے لیکن ان کو چھڑا نہیں جاسکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے (FINGERPRINTING) کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور نمبائی تو اتر (RELATIVE FREQUENCY) سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکس سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دکھایا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تعلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

LEO SPITZER, LINGUISTICS AND LITERARY HISTORY, 1958.

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا نظریہ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے تعین اس کا رویہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

ERICH AUERBACH, MIMESIS, 1953.

یا لسانی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثر سے کیا ربط ہے، ملاحظہ ہو:

(خوارزمی ماسبق) (MICHAEL RIFFATERRE)

بہر حال اس بارے میں متعدد رویے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویہ وہ ہے جس کو یونیورسٹیک "THE IMPERIALISM OF MODERN LINGUISTICS" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے



حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات میں اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے STANLEY FISH نے

"WHAT IS STYLISTICS AND WHY ARE THEY SAYING SUCH TERRIBLE THINGS ABOUT IT?" (APPROACHES TO POETICS, ED., SEYMOUR CHATHAM, 1973).

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ (AFFECTIVE STYLISTICS) کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، سب مجموعی طور پر ایک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی رد عمل (RESPONSE) کلی رد عمل (TOTAL RESPONSE) ہوتا ہے، جزوی نہیں، اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں اس لیے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی رد عمل (TOTAL RESPONSE) کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں، اور ہر ذہن نے اپنے دلوں کے حق میں مدلل بحث کی ہے اس مقدمے کی وضاحت کے لیے کہ اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا، دیکھیے:

BENVISON GRAY, STYLE: THE PROBLEM AND ITS SOLUTION, 1969; AND "STYLISTICS: THE END OF A TRADITION", JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM, 31, 1973.

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلل بحث کے لیے کہ اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو:

F.D. HIRSCH, "STYLISTICS AND SYNONYMITY" IN THE AIMS OF INTERPRETATION, 1976.

یہاں مختصر وضاحت اردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی ان کا دکانا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن درحقیقت اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وسیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات

جاننے والوں کی تعداد اردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر ہوں۔ اردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسو حسین خاں نے کیا۔ یعنی تب سے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں۔ لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صورتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عرض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن ادبی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جبکہ شمس الرحمن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاوہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عرضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس ضمنوں کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا:

"اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اکتوبر ۱۹۸۴ء) اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترجیحی نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اپریل ۱۹۸۶ء)۔

گیان چند جین نے اردو کے غنی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیت ضابطہ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیش نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیش نظر یہ بحث کی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطہ علم کی معروضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس باب سے ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انھیں صرف نثر کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر نثر کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے نافع ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیر نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے لکھا کیونکہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھنے بغیر اسلوبیات سے حلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور سائنسیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی یہی خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا

بالمعموم خاکسار نے ایک الگ ماہِ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں منظم کر کے ہمیشہ کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی جڑ سے بھی ہے۔ فیکشن پر تنقید کے علاوہ اس نے اس کی نسبتاً تفصیلی مثال "اسلوبیاتِ میر" والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میر عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو مل کر بات کرنے کا ہے۔ "اسلوبیاتِ میر" میں سارے ادبی بات اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ بخوبی بھی ہے۔ صنفی بھی، اور صورتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے، ادھلے تہلے اور انگوٹھیں سے سطح پر ہو رہا ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں ہوتا، اور قاری کا دماغ کہیں بھی بات سے نہیں تھوکتا۔ "سنی" "حدیثِ اسلوبیات" "کثرتِ خلوت" یعنی ادبی مطالعے میں میر ادبی ردِ عمل "....." کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب ادب یعنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کا درگزر کرتے ہیں، اور اگر کسی شے کو وضع کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک سانی سطح کو مل کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِ عمل کئی جوتے جڑی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہوتا اس عمل کے دوران بہر حال یہ احساس عادی رہتا ہے کہ سچوں کا الگ نرنا محبت کی تہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بڑا تہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے۔

تیسری بات یہ کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے لیکن صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور جزیاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ "ذاکر صاحب کی نثر" اور



4. DONALD C. FREEMAN, ED., LINGUISTICS AND LITERARY STYLE, 1970.
5. SEYMOUR CHATMAN, ED., LITERARY STYLE: A SYMPOSIUM, 1971.
6. HOWARD S. BARB, ED., ESSAYS IN STYLISTIC ANALYSIS, 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں :

1. EPSTEIN, E.L., LANGUAGE AND STYLE, LONDON, 1978.
2. ENKVIST, SPENCER, AND GREGORY, LINGUISTICS AND STYLE, OXFORD, 1964.
3. WIDDOWSON, H.G., STYLISTICS AND THE TEACHING OF LITERATURE, LONDON, 1968.
4. CHAPMAN, RAYMOND, LINGUISTICS AND LITERATURE, LONDON, 1975.
5. ENKVIST, M.E., LINGUISTIC STYLISTICS, HAGUE, 1973.
6. HOUGH, G., STYLE AND STYLISTICS, LONDON, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے فہمی کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں RUSSIAN FORMALISTS نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرینِ لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جیکبسن، لیو سبٹز، مائیکل رفا میسر، سلیفین المان، اور رچرڈ اڈمان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جاسکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا

(۶۱۹۸۸)

اور ہر سطح یعنی جزا اپنی کل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور سبیلِ خطِ معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کلِ تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے پیش بہادری جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور مہمائیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے اسلوبیات اس کا کھرا کھو بار کھ کر تنقید کو ٹھوس تجرباتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہو گیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ معن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی زد کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، اور یہی اسی کو جامع اسلوبیات کہتا ہوں۔ یہی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کئی معنویاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں سادھیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں ”ساخسہ کر بلا بطور نثری استعارہ“ یا ”فیض کا مہمائیاتی احساس اور معنویاتی نظام“ یا انجمن پر نگار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن سادھیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اٹھا رکھا جاتا ہے۔

جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سینکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہو چکی ہیں جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنہوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک مضابطہ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں کتب حوالہ کا دورہ کر رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور اچرین کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے :

1. THOMAS A. SEBEOK, ED., STYLE IN LANGUAGE, 1960.
2. ROGER FOWLER, ED., ESSAYS ON STYLE AND LANGUAGE, 1966.
3. GLEN A. LOVE, AND MICHAEL PAYNE, ED., CONTEMPORARY ESSAYS ON STYLE, 1969.

کو قائم رکھ سکتے ہیں جو مٹھی پھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحب ذوق ہیں۔

ذکر میر میں میر نے صراحت کی ہے ”جو لوگ درویش (والد) کی زندگی میں میری خاک پا کر سر نہ سمجھ کر آنکھوں میں لگاتے تھے، اب انھوں نے یکبارگی مجھ سے آنکھیں پڑائیں ناچار پھر دہلی گیا اور اپنے بڑے بھائی کے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کا منت پذیر ہوا۔“ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ اس وقت میر کی عمر کوئی پندرہ برس ہوگی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”جب میں کسی قابل ہوا تو سوتیلے بڑے بھائی کا خط پہنچا۔“ ”میر محمد تقی فتنہ روزگار ہے ہرگز اس کی تربیت میں سسی نہ کی جائے وہ عزیز (سراج الدین علی خان آرزو) واقعی دنیا دار شخص تھا اپنے بھانجے کے لکھنے پر میرے در پہلے ہو گیا۔۔۔ میرے ساتھ ان کا سلوک ایسا تھا جیسا کسی دشمن سے ہوتا ہے اگر ان کی تفصیل بیان کروں تو ایک دفتر ہو جائے گا گویا میر کچھ ہی مدت کے بعد خان آرزو سے الگ ہو گئے۔“

ذکر میر اور نکات الشعرا کے بیانات سے ظاہر ہے کہ تذکرہ خوش معرکہ زیبا کی سودا کے مطلع پر مطلع کہنے کی روایت شروع جوانی کی ہے جب میر کی عمر پندرہ سترہ برس سے زیادہ نہ ہوگی۔ یہی زمانہ میر کے جوش و حشمت کا بھی ہے جب انھیں اس قدر رنج اور تکلیف پہنچی کہ ان کی حالت جنون کی سی ہوگئی۔ میر اور سودا کی عروں میں جو فرق ہے اس کے پیش نظر اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ میر جب شعر کہنا شروع کر رہے تھے اس وقت سودا شہرت کے درجے پر فائز ہو چکے تھے۔ (سودا ۱۷۱۳-۱۷۸۰ء) میر تقی میر ۱۷۲۲-۱۷۸۰ء۔ میر نے طویل عمر پائی، ان کی استاد کی کالوا سب نے مانا اور ان کے شاعر دل پذیر اور سخن بیخ بے نظیر ہونے کا اعتراف بھی سب نے کیا لیکن میر کی تمام زندگی پر سودا کی شہرت کا سایہ برابر لہراتا رہا ہے! اکثر تذکرہ نگاروں

## اُسْلُوبِیَاتِ میر

۱

### دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

”تذکرہ خوش معرکہ زیبا از سعادت خاں ناصر لکھنوی (۱۷۶۱ء) سے روایت ہے ”ایک دن سراج الدین علی خان آرزو نے جو کہ میر تقی میر کے سوتیلے ماموں تھے کہا کہ آج میرزا رفیع سودا آئے اور یہ مطلع نہایت مہابت کے ساتھ پڑھ گئے:

چمن میں صبح جو اوس جنگجو کا نام لیا

مہا نے تیغ کا آب رواں سے کام لیا

میر نے اوس کو شن کر بدیہہ یہ مطلع پڑھا:

ہمارے آگے ترا جب کسوں نے نام لیا

دل ستم زدہ کو اپنے تقسام تمام لیا

خان آرزو فرط خوشی سے اوجھل پڑے اور کہا خدا جہنم بد سے محفوظ رکھے: ”یہ غزل دیوان اول میں سات شعر کی موجود ہے۔ البتہ دوسرا مصرعوں ہے / دل ستم زدہ کو ستم نے تمام تمام لیا۔“ حالی نے مقدمہ شعرو شاہی میں میر کے جس شعر سے سب سے پہلے بحث کی ہے وہ یہی مطلع ہے اور لکھا ہے ”ایسے دھبے الفاظ ہیں وہی لوگ جوش



نے مشمول تذکرہ ہندی (معنی) گلشن ہند (میرزا علی لطف) اور گلشن بے خار (مصطفیٰ خاں شیفہ) سودا سے میر کا موازنہ کرتے ہوئے میر کے بارے میں اعتدال کا لہجہ اختیار کیا: ”اکثرے در فن ریختہ اور در پلہ مرزا رفیع سودا گرفتہ اند و اکثر در غزل شہسوی بہتر از مرزا قیاس می کنند و مرزا را در راجو و قصیدہ بر او فضیلت می دهند۔ غرض ہرچہ ہست استادی ریختہ بر و مسلم است۔“ (تذکرہ ہندی) ”سچ تو یہ ہے کہ نظم غزل میں ید بیضا رکھتا ہے۔ قصیدہ تو ختم میرزا محمد رفیع سودا پر ہوا، ہاں طرز شہسوی کی بھی ان کی خوب ہے۔“ (گلشن ہند) ”پست و بلند کہ در کلامش بینی در طب و یابس کہ در ایاتش بنگری نظر نہ کنی و از نظرش نیگنی“ (گلشن بے خار)

## منفرد لہجے کی شناخت

اس تناظر میں میر کے مندرجہ بالا مطلع کو دیکھیے تو ایک دل چسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ شروع ہی سے میر کا مزاج اپنے پیشرووں سے بالکل مختلف تھا۔ ان کا جو ہر ذاتی اس نوع کا تھا اور تخلیقی آہنج ایسی زبردست تھی کہ شروع جوانی ہی سے میر اپنے عہد کے مزاج سے ہٹ کر شعر کہہ سکتے تھے اور اپنی طرز گفتار اور انفرادی لہجے کا انھیں شدید احساس بھی تھا اور نہ سودا جیسے مسلم الثبوت شاعر کے مطلع پر بدیہہ مطلع کہنے کی ہمت کیونکر کرتے۔ نو جوانی کی اس ایک ہیئت سے کسی ایسے عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جو بعد میں میر کے شعری اسلوب اور طرز گفتار کی شناخت بن گئے۔ سودا کا مطلع معمولی نہیں۔ چمن، صبا، صبح، تیغ، آب رواں میں معنوی اور صوتی نسبتیں ہیں نیز جنگجو کی رعایت سے صبا کا آب رواں سے تیغ کا کام لینا بھی غالی از لطف نہیں لیکن میر کے مطلع میں دل کو چھو لینے والی جو کیفیت ہے، سودا کا مطلع اس سے خالی ہے کیوں؟

شعر میں معنویت، تصویریت، کیفیت سب لفظوں ہی کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال ہی شاعر کی آہنج، فطری جوہر، جوش جذبات اور زور تخیل کی بنیادی کلید فراہم کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو اس مطلع میں میر کی فطری افتاد نے ان کے لہجے کو کس طرح یکلفت سودا سے الگ کر دیا ہے۔ اسلوبیات کی معمولی مدد سے جس کا نام آتے ہی کمر میں ٹکے لگا کر انشا پر دازی کرنے والے نام نہاد نقادوں کی نیندیں اُچاٹ ہو جاتی ہیں، اس بارے میں کیسی مدد مل سکتی ہے۔ سودا کے شعر میں چمن، صبح، جنگو، صبا، تیغ، آب، کام، کیا ہیں؟ یہ سب اسم ہیں۔ پورا مصرع سات اسما کا مجموعہ ہے۔ اب میر کا مطلع دیکھیے۔ علاوہ لفظ نام کے جو دونوں شعروں میں مشترک ہے، سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے، دل ستم زدہ، اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اس ایک اسم کے گرد گھومتا ہے۔ اس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت پیدا کرنے میں جو مدد ملتی ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ بادی انتظار میں محسوس ہی ہوتا ہے کہ میر نے بول چال کی زبان استعمال کی ہے اور اس کا اعادہ ہماری میریات کی پوری تنقیدی روایت میں ہوتا رہا ہے حالانکہ اس سے زیادہ غلط بات میر کے اسلوب شعر کے بارے میں کہی ہی نہیں جاسکتی اور اس سے بحث آگے آئے گی کہ میر کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر کا صُرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اردو کا ہے۔ لیکن لفظوں کے سُر الگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے۔

رفتہ رفتہ میر کی آواز پورے عہد پر چھا جاتی ہے۔ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں:

اگرچہ گوشہ نشین ہوں میں شاعروں میں میر

پر میرے شور نے روئے زیں تمام لیا

دیکھتے ہی دیکھتے شعر میر نے زمانے کا مذاق بدل کر رکھ دیا۔ سودا کی اہمیت اپنی جگہ قائم رہی لیکن مقبولیت میں میر کہاں سے کہاں نکل گئے۔ سید عبد اللہ نے اشارہ کیا ہے کہ سودا کے ایک شاگرد نے اپنے ایک قصیدے میں شکایت کی ہے کہ جو شاعر ظہوری اور نظیری کے انداز میں شعر لکھتا ہے، لوگ اس پر ایسے شاعر کو ترجیح دے رہے ہیں جو بوجہ عام میں شعر کہتا ہے :

جو ایسی زبان میں ہو غزل اس کو کہیں ہر  
اور لہجے میں، ہر عام کے سوا پائے وہ توقیر

یعنی نظیری اور ظہوری کے لہجے میں غزل کو اس انداز کو جسے سودا نے اپنایا ہے، اب بُرا سمجھا جانے لگا اور بوجہ عام کی شاعری (یعنی میر کے انداز) کی قدر بڑھ گئی ہے۔ میر کا سب سے بڑا اعجاز یہی ہے کہ فوری احساس یہی ہوتا ہے کہ وہ بوجہ عام کے شاعر ہیں حالانکہ یہ نظر کا دھوکا ہے، اور یہ سلسلہ دو صدیوں سے چل رہا ہے۔ اصلاً میر کا آرٹ فریب نظر کی کیفیت رکھتا ہے۔ اس کا کمال یہی ہے کہ اس آرٹ پر آرٹ کا شائبہ نہیں ہوتا یعنی سادگی کے ساتھ میر کی پُرکاری اس درجہ نہ نشیں ہے کہ بظاہر سادہ ہی سادہ معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ میر نے بار بار تنبیہ کی ہے :

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے

ہیں تو لگے ہے وہ عیب ار سا

میر بار بار دعویٰ کرتے ہیں اگرچہ ان کو گفتگو عوام سے ہے لیکن ان کے شعر خواص پسند ہیں۔ عوام سے گفتگو ایک نوزائیدہ زبان کے اپنے آپ میں آنے کا ثبوت تھا لیکن اشعار کا خواص پسند ہونا ادائے خیال، لطف بیان اور حسن کاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کیے بغیر ممکن نہیں تھا جو غزل کی صدیوں کی شعری روایت کا حصہ بن چکے تھے۔ یعنی بغیر شدید نوعیت کی پُرکاری کے خواص کی پسندیدگی کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔

## نکات الشعرا کی بحث اور انداز

میر نے بھی قائم کی طرح کئی جگہ اس کا تذکرہ کیا ہے کہ معشوق جو اپنا تھا باشندہ دکن کا تھا۔ اردو اس وقت ایک کچی کچی آن گھر زبان تھی جس کے بنانے اور نکھارنے میں میر اور ان کے معاصرین نے زبردست کردار ادا کیا۔ اس وقت زبان کی سمتوں میں سفر کر سکتی تھی۔ تذکرہ نکات الشعرا کی بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کو اردو کی ان دستوں اور بعض ابتدائی معذوریوں کا پورا اندازہ تھا۔ انھوں نے نکات الشعرا میں ریختے کی چھ قسمیں بیان کی ہیں۔ اول ایک مصرع فارسی اور ایک مصرع ہندی جس کی مثال امیر خسرو کے قطعے سے دی ہے۔ دوم آدھا مصرع ہندی اور آدھا فارسی اس کی مثال میر معز کے شعر سے دی ہے۔ سوم حرف و فعل فارسی میں لائے جائیں اسے میر نے قبیح قرار دیا ہے۔ پنجم ایہام کہ شاعر ان سلف میں اس کا رواج تھا اب اس صفت کی طرف توجہ کم ہے جب تک نہایت شستگی کے ساتھ نظم نہ ہو۔ چوتھی اور چھٹی شق کی ذیل میں میر نے جو کچھ کہا ہے وہ ان کے لہجے کو سمجھنے کے لیے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ چوتھی قسم ترکیبوں کے استعمال کے بارے میں ہے۔ میر کا کہنا ہے کہ ”جو ترکیبیں زبان ریختہ کے موافق ہیں، ان کا صرف جائز ہے۔ اس کی تمیز غیر شاعر نہیں کر سکتا۔ جو ترکیب نامانوس ہیں ریختے کے لیے معیوب ہیں۔ اس کی شناخت سلیقہ شاعر پر موقوف ہے۔ فقیر کا مسلک یہی ہے“ (اردو ترجمہ) چھٹی شق کی ذیل میں میر تقی میر نے ”انداز“ کی وضاحت کی ہے اور لکھا ہے ”اسے ہم لوگوں نے اختیار کیا ہے جو تمام صنائع پر محیط ہے، تجنیس، ترمیم، تشبیہ، گفتگو کی صفات، فصاحت، بلاغت، ادبندی، خیال وغیرہ یہ سب اسی ضمن میں آتے ہیں فقیر بھی اسی دتیرے سے خوش ہے“ (اردو ترجمہ) میر نے مزید وضاحت کی ہے ”جو شخص اس



فن میں طرز خاص کا مالک ہے میرا مطلب سمجھتا ہے۔ غلام سے مجھ کو سروکار نہیں۔ احباب کے لیے میرا قول سند ہے ہر شخص کے لیے نہیں کیونکہ میدان سخن وسیع ہے اور چمنستان ظہور کا تلون آشکار ہے "دار و ترجمہ" چنانچہ جو تھی اور چھٹی شق سے ظاہر ہے کہ میر صرف ان فارسی ترکیبوں کا صرف جائز سمجھتے تھے جو زبان ریختہ کے "وافقی ہوں اور اس کی شناخت کے لیے انھوں نے سینہ شاعر کو ضروری قرار دیا۔ نیز اس "انداز" کو جو تمام صنائع پر محیط ہے میر نے اپنا طرز خاص کہا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ میریات کی تنقیدی بحث میں اس پہلو کو سب سے زیادہ نظر انداز کیا گیا۔ میر کو خدا سے سخن تو سب نے تسلیم کیا، ان کی بارگاہ عظمت میں سب نے جھکایا اور ان کی شہرت کا ڈونکا بھی بجاتا رہا، لیکن میر کی تنقیدی بازیافت کی راہ میں حالی، مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جو بنیادی اقدام کیے، اگرچہ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی دونوں کے پیش نظر نکات الشراک یہ بیان تھا تاہم اردو کی ابتدائی تنقید محمد حسین آزاد کی اس مغالطہ آمیز رائے سے دھوکا کھاتی رہی۔ "انھوں نے جس قدر فصاحت اور صفائی پیدا کی اتنا ہی بلاغت کو کم کیا" یوں میر کی سادگی نظروں میں رہی اور میر کے کمال کی دوسری جہات پوری طرح زیر بحث نہیں آئیں بالخصوص وہ چیز جسے میر نے "انداز" سے تعبیر کیا تھا جو صرف لفظوں کی سادگی، سلاست، صفائی، گھلاوٹ سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ کسی حد تک اس کی ضد تھی۔ سید عبداللہ نے میر کے "انداز" سے بحث کی لیکن انھوں نے بھی اصرار سادگی ہی پر کیا۔

اس میں شک نہیں کہ اثر لکھنوی نے میر کے بعض اشعار کا بہت اچھا معنوی تجزیہ کیا۔ انھیں میر سے سچی عقیدت تھی لیکن ان کی معنوی وضاحتیں تجزیے سے زیادہ کیفیات کا اظہار ہیں۔ بہت زور مارتے ہیں تو ان کی تان ایسے بیانات پر توڑتی ہے: "میر کے یہاں عجیب و غریب سلاست و روانی ہے، درد و خوشنگی ہے۔ اور بس"

اس میں شبہ نہیں یہ سب باتیں اپنی جگہ صحیح ہیں۔ میر کے یہاں سادگی، سلاست و خوشنگی بھی ہے، ان کے اکثر اشعار سہل متع بھی ہیں، لیکن بات صرف اتنی نہیں۔ اسلوب میر کی اور جہتیں بھی ہیں اور جب تک ان سب کو نظر میں نہ رکھا جائے میر کے "انداز" کی تصویر مکمل نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر اردو کے پہلے بڑے شاعر ہیں جن کے یہاں اردو کی جتنی شانیں، جتنے ذیلی اسالیب اور جتنی لسانی جہات ملتی ہیں اتنی بعد کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ غالب اور اقبال کی عظمت مسلم، لیکن غالب یا اقبال کے شعری اسالیب میں اتنا لسانی تنوع نہیں ہے۔ تاریخ کے مختلف لمحات میں رائج ہونے والے مختلف اسالیب کے مختلف دھاروں کے باہم موج زن ہونے سے جو کیفیت میر کے یہاں پیدا ہوتی ہے، بعد میں وہ کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اقبال کے شعری اور معنوی اسلوب کا جو رشتہ غالب سے ہے وہی رشتہ غالب کے شعری اسلوب کا میر سے ہے۔ غالب کی بہار ایجاد کی بیدل اپنی جگہ پر لیکن مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے صحیح وضاحت کی ہے کہ غالب کے شعری اسلوب کے اکثر حوالے میر سے نکلتے ہیں۔ میر کے یہاں شعری زبان کی وہ کیفیت بھی موجود ہے جو گنبد معنی کی ظلم کاری سے عبارت ہے جسے غالب نے مغتہاے کمال کو پہنچا دیا اور علاوہ اس کے میر کے یہاں دوسری شانیں بھی ہیں۔ میر کی پہچان بالعموم سادگی اور سلاست والی شان سے ہوتی رہی ہے جو تصویر کا صرف ایک رخ ہے۔ میر کی زبان کا سب سے بھرپور تجربہ وحید الدین سلیم نے کیا تھا۔ یہ تجزیہ گرامر کی حد تک جامع ہی نہیں مائع بھی ہے۔ ان کا یہ مضمون اس حد تک SEMINAL ثابت ہوا کہ بعد میں میر کی زبان کی ساری بحثیں اسی سے متاثر رہیں۔ لیکن یہ تجزیہ صرف لفظی اور صرفی نوعیت کا ہے۔ لفظیات اور صرفیات کے امتیازات کس طرح شعر کا حصہ بنتے ہیں اور میر کے یہاں ان سے کیا جادو پیدا ہوتا ہے، یا

میر کے یہاں اندازِ شعر کی تشکیل میں ان عوامل کی کاؤ فرمائی کیونکہ ہوتی ہے، اس کا تذکرہ انھوں نے نہیں کیا اور شاید اس لیے بھی نہیں کیا کہ ان کے زمانے میں زبان کے تجزیے کے جو محدود تصورات تھے، وہ ان سے آگے دیکھ بھی نہیں سکتے تھے۔

## بنیادی اسلوبیاتی امتیازات

اندازِ میر کی بحث میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ کسی ایک مثال یا ایک طرح کی مثالوں سے میر کے انداز کو سمجھنا سطحیت کو راہ دینا ہے۔ ایسی کوئی کوشش ایک طرف، ادھوری، اور یک رخ ہوگی۔ چنانچہ اس کے لیے ایک طرف نہیں بلکہ بیک وقت کئی اطراف میں دیکھنا ضروری ہے۔ کچھ باتیں تجزیے اور وضاحت کی زد میں آتی ہیں اور کچھ نہیں بھی آتیں۔ تاہم منطقِ زبان کی یہ کمزوری ہے کہ جب بحث کی جائے گی تو SERIAL ہوگی۔ لیکن یاد رہے کہ اسلوبیاتی امتیازات ہرگز SERIAL نہیں ہوتے۔ یہ پرت در پرت بیک وقت وارد ہوتے ہیں اور اس حد تک باہم دگر مربوط ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اور یہ تخلیقی عمل کے منافی بھی ہے تاہم بحثِ شعر میں یہ عمل ناگزیر ہے۔ یہاں پہلے میر اور غالب کی ایک ایک ہم طرح غزل کو لیا جاتا ہے۔ مزید گفتگو اس کے بعد ہوگی:

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا  
دیکھ اس بیمارِ دل نے آخر کام تمسک کیا  
ہند جوانی رو رو کا تا پیری میں لیں آنکھیں موند  
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا  
حرف نہیں جاں بخشی میں اس کی، خوبی اپنی قسمت کی  
ہم سے جو پہلے کہہ بیٹھا سو مرنے کا بیٹھا کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی  
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہم کو عبث بدنام کیا  
کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے، کیا احرام  
کوچے کے اس کے باشندوں سب کو یہیں سے سلام کیا  
شیخ جو ہے مسجد میں ننگا، رات کو تھا میخانے میں  
جُستہ، غرق، کرتا، ٹوہنی، مستی میں انعام کیا  
یاں کے سپید و سیر میں ہم کو دخل جو ہے سواتنا ہے  
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا  
صبح چن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آتی تھی  
رُخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا  
سامعہ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے  
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا  
ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھوئی شکل تھی  
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا  
میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو  
قشتہ کھینچا دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا  
رشتہ چاک جیب دریدہ صرف قماشِ ام کیا  
عکس رخ افزوختہ تھا تصویر پر پشت آئینہ  
شوخی نے وقت حسن طرازی تکیں آرام کیا



ساقی نے ازہر گریباں چاک کی موجِ بادۂ ناب  
تارِ نگاہ سوزنِ مینارِ شستہ خطِ جام کیا  
مہر بجائے نامہ لگال بر لبِ پیک نامہ سماں  
قائِلِ تمکینِ جِغ نے یوں خاموشی کا پیغام کیا  
شامِ فراقِ یاد میں جوشِ خیرہ سری سے ہم نے اسد  
ماہ کو در لیس کو اکب جائے نشینِ امام کیا

میر کی غزل ان کی ابتدائی غزلوں میں ہے اور دیوانِ اول میں شامل ہے۔ اس میں مکی پندرہ شعر ہیں جن میں سے صرف گیارہ کو یہاں نقل کیا گیا ہے۔ غالب کی غزل بھی ابتدائی دور سے متعلق ہے اور نسخہء حمید یہ میں ملتی ہے۔ ان غزلوں کا موازنہ کرتے ہوئے سید عبداللہ نے لکھا ہے ”ان مثنائی غزلوں میں ایک آدھ شعر کے سوا مضمون اور اسلوب کی کوئی مشابہت نظر نہیں آتی۔ بظاہر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب اس غزل کی رواں دواں اور پُر جوش و ہمت ترنم بحر سے محفوظ ہوئے مگر اس دل بستگی کے باوجود میر کے سب قوافی غالب سے نبھ نہیں سکے۔ غزل کو پانچ اشعار تک پہنچا کر ختم کر دیا ہے۔ میر کی پُر تاثیر غزل کے مقابلے میں غالب کی یہ غزل محض چند رنگین الفاظ کا مجموعہ ہے مگر اس سے صاف صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کی فطرت اپنے لیے کسی مقامِ بند کی تلاش میں بیچ و تاب کھا رہی ہے اور کسی روشن مستقبل کے لیے آمادہ ہو رہی ہے“ (نقد میر ۳۸)۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ دونوں غزبیں اپنے اپنے اسلوب کی نمائندہ ہیں۔ غالب کے مطلع میں اسما اور اسما سے صفات نو ہیں: وحشی، صیاد، رم خوردوں، رشتہ، چاک، جیب، دریدہ، قماش، دام۔ میر کے یہاں کیا ہے؟ پہلے مصرع میں تدبیریں اور دوا اور دوسرے میں بیماری دل اور ان کی ساخت یوں ہے۔ تدبیروں کا اُلٹا ہو جانا، دوا کا کام نہ کرنا اور بالآخر بیماری دل کا کام تمام کرنا۔ آپ نے دیکھا شعر میں صرف تین اسما ہیں

اور تین نحوی اکائیاں ہیں اور ہر ایک کی تکمیل فعل سے ہوتی ہے۔ ان تینوں افعال کو ”دیکھا“ کے صرف سے جو بجائے خود ایک فعلیہ اکائی ہے شاعر نے بیماری دل کے آخر کام تمام کرنے کی معنویت کو پوری طرح راسخ کر دیا۔ غالب کے یہاں دوسرے شعر میں بھی دس اسما ہیں، جبکہ میر کے یہاں ان کی تعداد بہت کم ہے۔ بالعموم شعر کے دو مصرعوں میں دو نحوی واحد سے ہوتے ہیں یا اگر ایک مصرعہ دوسرے سے نحوی اعتبار سے جڑا ہوا ہو تو ایک ہی نحوی سلسلہ جاری رہتا ہے۔ میر کے یہاں ایسا نہیں، طویل بحر کی اس غزل میں تین تین چار چار پر نحوی ٹکڑے ملیں گے: اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں / کچھ نہ دوا نے کام کیا / دکھا / اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا / اسی طرح / عہدِ جوانی رور و کاٹا / پیری میں لیں آنکھیں موند / یعنی رات بہت تھکے جا گئے / صبح ہوئی آرام کیا۔ یہ پہلا خطِ امتیاز ہے جو میر اور غالب کے اسالیب کے بیچ کھینچا جاسکتا ہے یعنی میر کی زبان میں اسما یا اسما سے صفت کی بھرمار نہیں۔

دوسرے یہ کہ میر کے یہاں طویل بحر میں بھی چھوٹے چھوٹے نحوی واحد سے ہیں جو معنیاتی notes کی طرح کام کرتے ہیں اور فوری ترسیلِ جذبات یا تاثیر میں مدد بہم پہنچاتے ہیں۔

تیسرے اساکِ قلت و کثرت سے مضاف اور مضاف الیہ کا رشتہ اور اضافت کا کردار بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ سامنے کی بات ہے لیکن غیر اہم نہیں ہے۔ غالب کا ہر شعر اس کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

چوتھے یہ کہ اسلوبِ میر میں اُلٹی ہو گئیں، رور و کاٹا، آنکھیں موند، ہاتھ میں لاکے چھوڑ دیے، بھولے اس کے قول و قسم پر، وحشت کھوئی، قشقہ کھینچا، سے صاف ظاہر ہے کہ میر کی زبان اپنی طاقت دھرتی کی گہرائیوں میں پیوستہ برکتوں کی جڑوں سے بھی ماحصل کر رہی ہے۔ غالب کی زیر نظر غزل میں ایک بھی معکوسی یا ہکا ر آواز نہیں آئی۔ کیوں؟ کیا

اس سے اردو زبان کے صرف ایک رخ کی تصویر سامنے نہیں آتی؟ یہ بات نہیں ہے کہ غالب کی ساری شاعری میں ایسی امتیازی آوازیں نہیں آتیں، آتی ہیں لیکن کم کم۔ میر کے یہاں ان کا عمل دخل فطری ہے جسے اردو کے اردو پن یا ٹیٹھ پن سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اسلوب میر کا صرف ایک وسیلہ ہے۔ میر جس طرح فطری زبان کو شعری زبان کے درجے تک لے آتے ہیں اور اسے شعر میں کھپاتے ہیں، وہ الگ بات ہے۔

پانچویں یہ کہ میر کے یہاں مصوتوں کا استعمال اور بالخصوص طویل مصوتوں کا استعمال دوسرے صاحب اسلوب شراک بہ نسبت زیادہ ہے۔ میر کے یہاں قوت پر داز بھی ہے اور گرم شدگی، سپردگی، اور حیرت و استعجاب کی کیفیتیں بھی لیکن زبان کے معاملے میں دھرتی سے ان کا رشتہ کہیں نہیں ٹوٹتا۔ موسیقی کے نظام کی طرح ہمارے عروضی نظام میں بھی یہ گنجائش ہے کہ زمانی وقفے تو مقرر ہیں لیکن آوازیں مقرر نہیں۔ چنانچہ مصوتوں کی تعداد فنکار کی تخلیقی قوت کے زیر اثر ٹھنٹی بڑھتی رہتی ہے۔ اس سے بحروں کے صرف میں شاعر کی انفرادی شان اور انفرادی ترقم پیدا ہوتا ہے۔ ہمارے عروضی نظام کی بنیاد حرف پر ہے۔ یہ مصوتوں اور طویل مصوتوں میں فرق نہیں کرتا۔ چنانچہ ہر بڑے شاعر کے یہاں ان کے صرف کی شان الگ ہی ملے گی۔ اس کا ثبوت میر کی مندرجہ بالا غزل کے ہر ہر شعر سے مل جاتا ہے یوں دیکھیے تو یہ خصوصیت پہلی بنیادی خصوصیت سے بڑی حد تک جڑی ہوئی ہے کیونکہ جہاں نحوی واحدے زیادہ ہوں گے طویل مصوتے بھی افعال کے در آنے سے لامحالہ زیادہ ہوں گے۔ اس بحث کے بعد اب میر کے اشعار کو کہیں سے بھی لیجیے۔ اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہوئے ان کی نحو پر بھی نظر رکھیے، اور دیکھیے کہ ان میں نحوی واحدے کس کثرت سے ہیں اور انھیں کتنی آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے:

دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی / نازک ہے اسرار بہت  
انجھر تو ہیں عشق کی دوہی / لیکن ہے بستر بہت

گر چہ کب دیکھتے ہو / پر دیکھو  
آرزو ہے / کہ تم اِدھر دیکھو

ملنے لگے ہو دیر دیر / دیکھیے / کیا ہے کیا نہیں  
تم تو کرو، ہو صاحبی / بندے ہیں کچھ رہا نہیں

کن نیندوں اب تو سوتی ہے / اے حتم گر یہ ناک  
مڑگاں تو کھول / شہر کو سیلاب لے گیا

دل بہم پہنچا بدن میں / تپ سے ساداتن جلا  
آپڑی یہ ایسی چنگاری / کہ پیسہ راہن جلا

خوب ہے اے ابریک شب آؤ / باہم روئے  
پر نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر / کم کم روئے

گلی میں اس کی گیا / سو گیا / نہ بولا پھر  
میں میر میر کہ اس کو بہت پکار رہا



شہر دل آہ عجب جائے تھی / پر اس کے گئے  
ایسا اجسٹرا / کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

کیا جانیے / کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل /  
اک آگ سی لگی ہے / کہیں کچھ دھواں سا ہے /

عشق ہمارا آہ نہ پوچھو / کیا کیا رنگ بدلنا ہے /  
خون ہوا / دل داغ ہوا / پھر درد ہوا / پھر غم ہے اب /

اب کے بہت ہے شور بہاراں / ہم کو مت زنجیر کر دو /  
دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں / دھوئیں ہم کو چلائے دو /

عالم عالم عشق و جنوں ہے / دنیا دنیا تہمت ہے /  
دیر یاد ریا روتا ہوں میں / صحرا صحرا وحشت ہے /

کہتا تھا کوسے کچھ / نکست تھا کوس کا منہ /  
کل میر کھڑا تھا یاں / سچ ہے / کہ دو انا تھا /

عشق ہمارے خیال بڑا ہے / خواب گیا / آرام گیا /  
دل کا جانا ٹھہر گیا ہے / صبح گیا / یا شام گیا /

## oral روایت کا آخری امین / سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی /

میر کا زمانہ آج سے دو ڈھائی سو برس پہلے کا زمانہ تھا۔ میر کے اواخر عمر میں چھاپے  
خانے کی ابتدا ہو گئی تھی لیکن خود میر کا کلیات فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۱۱ء میں چھپ کر  
تیار ہوا۔ میر کا انتقال ۱۸۱۰ء میں ہوا تو گویا خود انھوں نے اپنا کلیت چھپا ہوا نہ دیکھا  
ہوگا۔ چھاپے خانے کے اثر سے اردو شعروادب کے اسالیب پر جو زبردست اثر پڑا  
اس کو ابھی پوری طرح سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس وقت تک ہمارے ادب کی  
بہت سی روایتیں نشر میں بھی اور شعر میں بھی کہنے اور سننے کی روایتیں تھیں۔ بعد میں  
یہ روایتیں رفتہ رفتہ چھپی ہوئی تحریر کی روایتوں میں تبدیل ہونے لگیں۔ داستان سے  
ناول کی طرف گریز میں سب سے بڑی غل کاری شاید اسی عنصر کی ہے۔ اس پس منظر میں  
دیکھیے تو شاید میر اردو غزل میں کہنے اور سننے کی oral روایت کے آخری امین ہیں۔  
وہ بار بار اس کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ میر کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے۔  
محمد حسین آزاد کہتے ہیں "بیان ایسا پاکیزہ جیسے باتیں کرتے ہیں" سید عبداللہ نے  
لکھا ہے "میر لکھنے سے زیادہ کہنے کے قائل ہیں۔ اس لیے وہ بات اور گفتگو کا انداز  
اختیار کرتے ہیں" مثلاً

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں نہ ایسی سنیں گے  
پڑھتے کسی کو سینے کا تو دیر تلک مردھینے گا

بعد ہمارے اس فن کا جو کوئی ماہر ہو دے گا  
درد انگیز انداز کی باتیں اکثر پڑھ دھو دے گا

پڑھتے پھر گئے گلیوں میں ان رنختوں کو لوگ  
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہمساریاں

میر جا، بھامیاں، پیارے، ارے، صاحب، ارے کا استعمال کرتے ہیں۔ آپ کے بجائے  
تم اور بعض جگہ بول چال کی بے تکلفی میں تم کے بجائے تو بھی لاتے ہیں۔ میر، میر صاحب  
میر جی بھی گفتگو میں مخاطب کے لیے خوب خوب استعمال کیا ہے۔ ان کی شاعری کا عام  
انداز یہ ہے گویا باتیں کر رہے ہیں:

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو  
سے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر دیکھتا نہیں  
مرتا ہوں میں تو ہائے رے صرف نگاہ کا

جی میں تھا اس سے ملے تو کیا کیا نہ کہیے میر  
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر  
ابھی تو اس کی گلی سے بکار لایا ہوں

پیار کرنے کا جو خواباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ  
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے پیارے کیوں ہوئے

کچھ کر د فکر مجھ دوانے کی  
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

مقتدر ورتک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں  
منہ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

سیر کی ہم نے ہر کہیں پیارے  
پھر جو دیکھا تو کچھ نہیں پیارے

بوسے کھلائے جاتے ہوں زناکت ہائے رے  
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہوں لطافت ہائے رے

کیا خوبی اس کے منہ کی اے غنچہ نقل کر بیے  
تو تو نہ بول ظالم بول آتی ہے دہاں سے

کیا رفتگی سے میری تم گفتگو کو دہو  
کھویا گیا نہیں میں ایسا جو کوئی پاوے

کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا  
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا



مشہور ہیں عالم میں تو کیا، ہیں بھی کہیں ہم  
القصہ نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

جب سے جواں ہوئے ہو یہ چال کیا نکالی  
جب تم چسلا کرو جو ٹھوکر لگا کرے ہے

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دُعا کر میر  
کہ اب جو دیکھوں اسے میں بہت نہ پیار آئے  
میر شاعری کے تحریری پہلو کے نہیں سننے یا سنانے کے انداز کے خاتمہ ہیں۔  
جگہ جگہ انھوں نے اپنی باتوں کو کہانی یا رام کہانی سے بھی تعبیر کیا ہے:  
فرصتِ خواب نہیں ذکرِ بستاں میں ہم کو  
رات دن رام کہانی سی سنا کرتے ہیں

مگر گزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا  
سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی

سہلِ متنوع اور طبیعت کی روانی / میر دریا ہے سُنے شعرِ زبانی اس کی /

میر کے سلسلے میں سہلِ متنوع کا تذکرہ سب نے کیا ہے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں  
سہلِ متنوع کی داد دی ہے کہ جس کو دیکھ کر خیال ہو کہ ایسا کہنا بہت آسان ہے، لیکن  
جب کہنے کی کوشش کی جائے تو ناممکن ہو۔ اس سہلِ متنوع کا اسلوبیاتی پہلو یہ ہے کہ  
میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے۔

اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ بحر اور وزن کی ضرورتوں کے تحت نحوی ترتیب میں تقدیم و  
تاخیر ہوتی رہتی ہے۔ اگرچہ اس کی بھی اپنی حد بندیاں ہیں اور جو کچھ بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں  
بعض نحوی حدود کے اندر ہوتی ہیں لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے یہاں اگرچہ کہیں  
کہیں ضرورتِ شعری کے تحت ایک آدھ لفظ آگے پیچھے آتا ہے لیکن جس بڑے پیمانے  
پر زبان کی عام ساخت یعنی جملے کی ساخت برقرار رہتی ہے ان کی قدرتِ کلام کا کھلا ہوا  
ثبوت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ذیل کے اشعار میں یہ بھی دیکھیے کہ دو مصرعوں میں دو  
NODES کا وقوع فطری ہے (اگر مصرعے نحوی طور پر مربوط ہوں یعنی ایک میں خبر ہو  
اور دوسرے میں مبتدا تو NODE ایک ہی ہوگا) لیکن میر کے یہاں اکثر و بیشتر تین  
تین یا اس سے زیادہ NODES ملتے ہیں، یہ بالذات نحوی واحدے اور ان کی فطری  
ساخت سہلِ متنوع کی وہ اسلوبیاتی بنیاد ہے جس کی وضاحت شریات کی قدیم روایت  
میں ناممکن تھی جیسا کہ مولوی عبدالحق نے بھی اعتراف کیا ہے۔ "میر کا کلام بہ لحاظ  
فصاحت و روانی سہلِ متنوع ہے، اور سہلِ متنوع کا تجربہ کر کے الگ الگ اس کی خوبیوں  
کا گونا گونا ممکن ہے۔"

تذکرہ خوش معرکہ زیبائی یہ روایت غامضی دل چسپ ہے کہ عنقاؤں جوانی میں جب  
میر جوشِ وحشت میں مبتلا ہوئے تو ہرزہ گوئی پر راغب ہوئے بلکہ رسوائیِ خاص و عام  
پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کا رواج تھا۔ خان آرزو نے کہا اے  
عزیزِ دشنام موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر ہے۔ اور رخت کے پارہ کرنے سے  
تقطیعِ شعر خوشتر ہے۔ چونکہ موزوں طبیعت جو ہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی  
مصرعے یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاحِ دماغ و دل کے مزہ شر گولی کا طبیعت پر رہا۔ "دشنام  
طرازی والی بات میچ ہو یا نہ ہو لیکن ایک احتیاجی کیفیت اور لہجے کی گھلاوٹ اور دردمندی  
کے باوجود ایک دلی دلی تلخی میر کی شاعری میں ہے۔ اس کا گہرا رشتہ ان کے جوشِ طبیعت

اور تخلیق اُبج سے ہے۔ اس روایت میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ ”موزونی طبیعت جو ہر ذاتی تھی؟ بول چال کی جس نحوی ترتیب کا ذکر اوپر کیا گیا اس کا ہر تخلیقی رشتہ میر کی حد درجہ موزونی طبیعت اور شدید نوعیت کی روانی کلام سے مل جاتا ہے۔ جب تک طبیعت میں شدید اُبال نہ ہو اور تخلیقی موجیں اندر ہی اندر پیچ و تاب نہ کھاتی ہوں اور ان میں اظہار کے لیے تلاطم برپا نہ ہو لفظ شدت سے شعر کا قالب اختیار نہیں کرتے۔ میر کے یہاں بعض بعض مضامین مثلاً لہو میں نہانا، خون میں ہاتھ رنگنا، آنسوؤں کا سیلاب بن کے بہتیوں اور آبادیوں کو بہالے جانا یا جنگل کو سیراب کرنا، عاشق کا بگولہ دھواں یا غبار بننا، سایہ دیوار میں بیٹھنا، دل کے اجڑے نگر میں اکیلے چراغ کا جلنا، ہڈی ہڈی کا گلنا، استخوان کا نپ کا نپ جلنا، دل کے مکان کا اجڑنا، ہڈیوں کا مٹی میں مل جانا، نقش پایا استخوانوں کا بولنا، خاک سے پھول بن کر نمودار ہونا، یہ اور ایسے بعض دوسرے مرکزی مضامین بار بار بیان ہوئے ہیں۔ ان میں بعض جگہ پیکروں کی بھی تکرار ہے۔ لیکن کسی بھی بحر کا تقاضا یا قافیہ کی ضرورتیں میر کی طبیعت کو بند نہیں کر پائیں۔ بحر کوئی ہو، قافیہ کچھ ہو میر کا جوش طبیعت ایسی تمام پابندیوں کو حس و شک کی طرح بہالے جاتا ہے۔ اور ایک کیفیت سے کیا کیا کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں۔ میر کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ ہوا کہ روایت نے انھیں بہتر نشتروں کا شاعر مشہور کر دیا، دوسرے یہ کہ شیعہ سے منسوب قول بلندش بنایت بلند و پستش بنایت پست اتنا مشہور ہو گیا اکثر یہ سمجھا جانے لگا کہ چند مشہور اشعار کو چھوڑ کر باقی کلام رطب و یابس سے بھر اپڑا ہے۔ حالانکہ صدر الدین آزرده سے جو اصل روایت تھی وہ یوں تھی:

”پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند است۔“ حق بات یہ ہے کہ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں تھا کہ جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے/ قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیوان میں/ میر کے پہلے دو دیوانوں میں تمام و کمال، تیسرے اور

چوتھے دیوان میں بڑی حد تک اور پانچویں اور چھٹے دیوان میں کسی حد تک میر کے جوش طبیعت اور شدید نوعیت کی روانی کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ میر نے بار بار اپنی ”طبیعی رواں“ کا ذکر کیا ہے۔ ان کو اس کا شدید احساس تھا کہ ”میر شاعر بھی زور کوئی تھا۔“ اور اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اصل صفاتی یہی ہے کہ اگر بات نہ بنتی ہو تو بھی موزوں طبعاً اس کو بنا دیتے ہیں۔

طرف صناع ہیں اے میرے موزوں طبعاً  
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں

جلوہ ہے مجھی سے لب دیا سے سخن پر  
صد رنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی  
الشعر الشرعے طبیعت کی روانی اس کی  
بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا  
پر ملی خاک میں کیا بحر بیانی اس کی  
سرگزشت لڑی کس انداز سے شب کہتا تھا  
سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی  
مرثیے دل کے کی کہہ کے دیے لوگوں کو  
شہر دل میں ہے سب پاس نشانی اس کی  
آبلے کی سی طرا نہیں لگی پھوٹ ہے  
درد منہ کی میں گئی ساری جوانی اس کی



دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر  
دُور سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں اب

نحوی ساختیں جملوں سے قریب / بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے /

میر کی شاعری کی نحوی ساختیں غیر معمولی موزونی طبیعت کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ زبان  
کی عام ساختوں سے بے حد قریب ہیں۔ جملوں اور لفظوں کی ترتیب گفتگو کی ترتیب سے  
دور نہیں۔ اگر کہیں کچھ رد و بدل ہوا بھی ہے تو معمولی لیکن ہر جگہ شعریت کا حق ادا  
ہو گیا ہے :

سرسری تم جہان سے گزرے  
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

ساقی تک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ  
پیر کا پڑے ہے رنگ چمن میں ہولے آج

ڈوبے اُچھلے ہے آفتاب ہنوز  
کہیں دیکھا تھا تجھ کو دریا پر

گوش کو ہوش سے تک کھول کے سُن شو جہاں  
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو  
دیر سے انتظار ہے اپنا

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے  
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

بڑھتیں نہیں پلک سے تا ہم تلک بھی پہنچیں  
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

ہر قطعہ چمن پر رنگ گاڑ کر نظر کو  
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

بکھے تھے ہم تو میر کو عاشق اسی گھڑی  
جب سُن کے تیرا نام وہ بیتاب سا ہوا

ہے جنبش لب مشکل جب آن کے وہ بیٹھے  
جو چاہیں سو یوں کہہ لیں لوگ اپنی جگہ بیٹھے  
کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی  
پیرا ہن اگر پہننے تو اسس پہ بھی تہ بیٹھے

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے  
ان کو اس روزگار میں دیکھا

وے لوگ تو نے ایک ہی شونی میں کھودیے  
پیدا کیے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے  
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

بہت سی کجیے تو مرا ہے میر  
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنا ہے  
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پینے میں

کچھ رنج دلی میر جوانی میں کھنپا تھا  
زردی نہیں جال مرے رخسار سے اب تک

ہم فیروں سے بے ادائی گیا  
ان بیٹھے جو تم لے پیار کیا

جم گیا خون کف قاتل پہ ترا میر ز بس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

ظلم ہے قہر ہے قیامت ہے  
غصے ہیں اس کے زیر لب کی بات

بھاتی ہے مجھے اک طلب بوسہ میں یہ آن  
کلنت سے اُلجھ جا کے اسے بات نہ آئی

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے  
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ  
ٹنک ہونٹ ہلاتو بھی کہ اک ہات ٹھہر جائے

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے بدل  
ہائے کیا پردے میں تصویریں بناتا ہے میاں

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر ہم پہنچے  
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے



جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے  
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

مرے سلیقے سے میری بھی محبت میں  
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

نامرادانہ زیست کرتا تھا  
میر کا طور یاد ہے ہم کو

دور بیٹھا غبار میر اس سے  
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر  
مذہب عشق اختیار کیا

مصائب اور تھے برجی کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

چشم فوں بستہ سے کل رات لہو پھر نہکا  
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ ناسور گیا

## میر کی سادگی نظر کا دھوکا

میر کی نحوی سادگی جس سے حصہ اول میں بحث کی گئی، دراصل نظر کا دھوکا ہے۔  
بالمعوم اس نحوی سادگی کو مصنوعی سادگی بھی سمجھ لیا گیا جو غلط ہے۔ میر کے یہاں جو بول چال  
کا پیرایہ یا گفتگو کی نحوی ترتیب کا انداز ہے، اس سے شاعری کی زبان کے بارے میں ایک  
بنیادی سوال کو راہ ملتی ہے۔ یہ ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ بول چال کی زبان شاعری کی  
زبان نہیں ہوتی۔ شاعری کی زبان جتنی بول چال کی زبان سے ہٹی ہوئی ہوگی یا اس سے گریز  
کرے گی اتنی ہی زیادہ وہ شاعری کا حق ادا کرے گی۔ غالب اور اقبال کے امالیب اس  
حقیقت کی روشن ترین مثالیں ہیں۔ میر نے لہجہ عام پر اصرار کیا اور سودا کے طرز اور اپنے  
عہد کے مقبول عام رواج ایہام گوئی کو رد کیا۔ اور عمداً باتوں کا انداز اختیار کیا۔ پھر ان  
کی زبان شاعری کی زبان کیونکر ہوئی؟ اور یہ شاعری سادگی کے درجہ پر کیسے پہنچی؟

شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی سحر

دو چار شعر پڑھ کر سب کو رہا گیا ہے

میر کی زبان بار بار یہ سوال پوچھتی ہے کہ لہجہ عام یعنی معمولی ریختے کو جو بقول معیار سازوں  
کے اس وقت عیب ہی عیب تھا، میر نے اس عیب کو ہنر کیسے کیا؟

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے

بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

اور دُر سے ہزار چند آب میر نے اپنے اشعار میں کیسے پیدا کی؟

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے  
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

نہ رکھو کان نظم شاعران حال پر اتنے  
چلو تک میر کو سننے کہ موتی سے پرتا ہے

### بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں

میر کے یہاں اگر "بول چال کی زبان" ہے اور کوئی خاص "طرز" بھی نہیں تو پھر موتی پروانے کا راز کیا ہے؟ یہ سوال شری زبان کے جن امکانات پر توجہ کی دعوت دیتا ہے ان میں بنیادی نکتہ یہ ہے اگرچہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی لیکن شاعری کی زبان میں بول چال ہو سکتی ہے۔ اور اس کا حق ادا کرنا سلیقہ شاعر پر موقوف ہے۔ میر کا اصل کارنامہ جو بالعموم فریب نظر کی کیفیت پیدا کرتا ہے یہ ہے کہ انھوں نے ہجو، عام کو اپنا لیکن اسے ہجو، عام کی سطح پر برتنا نہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ بول چال کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت کام کرتی ہے۔ اس میں لفظ محض لفظوں کی طرح کام کرتے ہیں، اور صرف وہی معنی ادا کرتے ہیں جو ان سے ظاہر ہوتے ہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان کا یہ بنیادی فرق کہ بول چال کی زبان صرف اپنی اوپری ساخت کے ذریعے کام کرتی ہے دور رس نتائج کا حامل ہے کیونکہ شاعری کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت نہیں بلکہ اس کے علاوہ داخلی ساخت اور بعض اوقات کئی کئی داخلی ساختیں کام کرتی ہیں۔ میر نے بحکات الشعرا میں اپنے "انداز" کی وضاحت کرتے ہوئے صرف نتائج کا ذکر کیا تھا یعنی تجنیس و ترمیم و تشبیہ و ادا بندی وغیرہ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شری زبان کی داخلی ساختوں

میں نہ صرف یہ بلکہ بدیع و بیان کے جملہ منضبط اور غیر منضبط وسائل کام میں آتے ہیں۔ مصنوعات کے محدود تصور سے ہٹ کر داخلی ساختیں ایسے ایسے جہان معنی آباد کرتی ہیں، اور ایسے ایسے احساسات و جذبات و تصورات و خیالات کے دروازے کھول دیتی ہیں جن تک پہنچتے ہوئے زبان کی اوپری ساخت کے پر جلتے ہیں اور جنہیں صرف ملفوظی مجازی واسطوں ہی کے ذریعے بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان کا ذخیرہ الفاظ محدود ہے اور جہان معنی لامحدود۔ فرائد کے ایک نئے ترجمان اور فرانس کے نئے فلسفی JACQUES LACAN نے کیا پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کی ساخت انسانی لاشعور کی ساخت کا مشقی ہے۔ LANGUAGE IS STRUCTURED LIKE THE UNCONSCIOUS چنانچہ زبان کے دھندلے خطے اس کے روشن خطوں سے کہیں زیادہ کارگر ہیں۔ ان کی وسعتیں اور پہنچائیاں لامحدود ہیں اور انسانی ذرائع سے ہم انہیں ناپ نہیں سکتے۔ غور فرمائیے کہ یہ بات عام زبان کے لیے کہی گئی ہے جس کا کل ذخیرہ الفاظ چند سو سطحوں کے ایک لفت میں سما جاتا ہے۔ کسی بھی فنکار کا کمال زبان کے اس معمولی ذخیرے سے غیر معمولی محسوسات اور خیالات کا چراغ بنانے میں ہے۔ فراق گورکھپوری، محمد حسن عسکری، ناصر کاظمی اور نئی نسل کے شعرا کی میر تقی میر سے عقیدت بے وجہ نہیں۔ فراق کا یہ کہنا کہ "میر کے یہاں ہر معمول بات جتنی معمول ہوتی ہے اتنی ہی غیر معمول بن جاتی ہے" اس بات کا اعتراف ہے کہ میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔

### داخلی ساختوں کا شعری تفاعل / کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ /

میر کے یہاں عام زبان کی شری تقلیب ہوتی ہے تب کہیں جا کر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے یا جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی



خوبیوں یا خصائص کی طرف یا ان کے رشتوں یا ضد کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں، تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، پیکر، تجنیس، تلمیح وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کو لگان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ دے دیتے ہیں۔ میر کا کوئی شعر کہیں سے لکھیے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات

گلی نے یہ سن کر تبسم کیا

بظاہر یہ بول چال کی زبان ہے۔ لیکن کیا واقعی یہ بول چال کی زبان ہے! بظاہر گفتگو کا پیرایہ ہے لیکن کیا اس کے پیچھے ایک جہانِ معنی پوشیدہ نہیں؟ یوں روایتی طور پر دیکھیں تو گل، گلی، گل کا تبسم کرنا معنی کھلنا ہیں ایسی رعایتیں ہیں جو عام زبان کو شعری زبان کا درجہ دیتی ہیں، لیکن روایتی صنفوں کا تصور اپنے تمدن کی وجہ سے زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتا، اس نوع کی صنفیں تو بالکل بے روح شعر میں بھی پائی جاسکتی ہیں۔ جبکہ درحقیقت جو چیز عام زبان کو شعری زبان بناتی ہے وہ داخلی ساختوں کا وہ تفاعل ہے جس کے ذریعے ایک محدود تجربہ کسی لامحدود صداقت کا خزینہ دار بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ مکالمہ جاندار اور بے جان میں ہے۔ اس طرح کا مکالمہ روزمرہ کی زبان میں جہاں بالعموم زبان کی خارجی ساختیں کام کرتی ہیں، ممکن ہی نہیں۔ ایک جاندار کا بے جان سے خطاب کرنا اور بے جان کا بجائے لفظوں کے محض اپنے عمل سے جواب دینا بجائے خود شعری پیرایہ ہے جو تمثیل کے رشتوں سے جڑا ہوا ہے اور تمثیل، تجسیم یا تشکیل کے رشتے داخلی ساختوں کے معنیاقی عمل در عمل سے وجود میں آتے ہیں۔ شعر میں لطف و اثر بھی پیدا ہوتا ہے جب خارجی ساختیں داخلی ساختوں کے ساتھ مل کر بیک وقت کام کرتی ہیں۔ گل شاخ پر کھلنے والا پھول بھی ہے اور حسن و رنگ و بو

کا استعارہ بھی۔ اس طرح گلی کا تبسم کرنا اس کا محض کھلنا بھی ہے یعنی گلی کا پھول بننا بھی ہے اور حسن کا اپنے کمال یعنی شباب کو پہنچنا بھی۔ نیز پھول کی کیفیت سے اس کا لہذا ہونا بھی مراد ہے اور حسن کا بے ثبات اور ناپائیدار ہونا بھی۔ ان میں کوئی معنی خارجی یا داخلی بالذات طور پر یعنی منفرد طریقے سے قائم نہیں ہوتا ہر معنی دوسرے معنی سے اپنا وجود پاتا ہے اور دوسرے کے رشتے میں بندھا ہوا ہے اور ایک رشتہ دوسرے رشتہ کو راہ دیتا ہے اور یوں معنی در معنی کا نظام روشن ہوا اٹھتا ہے۔ سوال ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے۔ گل اس کا جواب نہیں دیتی، بس سن کر تبسم کرتی ہے۔ تبسم کرنا کی داخلی ساخت ہے گل کے پھول بننا اور گل کے پھول بننا کی داخلی ساخت ہے اور گل کا پھول بننا اور گل کے پھول بننے کی داخلی ساخت ہے زوال اور زوال کی طرف راجع ہونا کی داخلی ساخت ہے موت کی طرف قدم بڑھانا۔ گلی کے مسکرانے کے عمل میں کئی دوسری معنیاقی داخلی ساختیں بھی ہیں۔ یعنی جو بات پوچھنے کی نہ ہو، اس پر بھی مسکرا دیتے ہیں۔ گویا یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے۔ یہ تو اظہارِ من الشئ ہے۔ گلی جواب دینے کی بھی زحمت نہیں کرتی۔ بس مسکرا دیتی ہے۔ یہ مسکراہٹ تحقیر آمیز بھی ہو سکتی ہے کہ بھی سامنے کی بات ہے کہ گل کا ثبات بس اتنا ہے جتنی دیر میں گلی کھل کر پھول بنتی ہے۔ نیز ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پھول سے ہر مردگی، یا جوانی سے بڑھاپے، یا زندگی سے موت، یا خوشی سے دکھ کا فاصلہ بس اتنا ہی ہے جتنی دیر میں گلی کھلتی ہے۔ تبسم میں مسرت و نشاط کی اور گلی کے پھول بننے اور پھر مرجھانے میں زوال اور الم ناک کی جو کیفیت ہے اور ان کیفیتوں کے سنوئی ساختوں میں جو تضاد اور تناؤ ہے وہ بھی معنیاقی نظام کو لطف و حسن عطا کرتا ہے۔ اگرچہ شعر کا مضمون انتہائی پیش پا افتادہ ہے یعنی زندگی بے ثبات ہے یا ناپائیدار ہے، لیکن میر نے اسے تمثیلی پیرایہ دے کر انوکھی کیفیت سے سرشار کر دیا ہے۔ پہلے مصرع میں استہغام کا لہجہ ہے، دوسرے میں

بصری پیکر ہے لیکن تمثیل کا نظام اصلاً قائم ہوتا ہے گل، گل اور تبسم کی داخلی ساختوں کے عمل سے جن سے معنی درمعنی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور مضمون کے پیش پا افتادہ ہونے کے باوجود شعر حسن و لطف کا شاہکار بن گیا ہے یا دوسرے لفظوں میں شعر میں تشریت پیدا ہوگئی ہے۔ بادی النظر میں یہی معلوم ہوتا ہے کہ شعر بول چال کی زبان میں ہے، لیکن یہاں زبان محض بول چال کی سطح پر کام نہیں کرتی بلکہ شعری دسائل کو بروئے کار لا کر داخلی ساختوں کو انگیز کرتی ہے۔ یہ بول چال کی زبان کا نہیں شعری زبان کا تفاعل ہے۔ غرض بول چال کی زبان صرف معنی قائم کرتی ہے جبکہ شعری زبان درمعنی کا ایسا پہلو دار نظام قائم کرتی ہے جو شعری لطف یا جمالیاتی حسن پیدا کرتا ہے۔ یہ حسن کاری بول چال کی زبان سے کوئوں آگے کی بات ہے۔ پس مضمون ہوا کہ میر کے یہاں بول چال کی زبان میں شاعری نہیں بلکہ شاعری کی زبان میں بول چال ہے۔ یعنی میر کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے۔ صاحب طبقات الشعر نے صیح داد دی تھی ”ہر چند سادہ گو است اما در سادہ گوئی پرکاری ہا دارد“ اردو تنقید نے پہلے حصے کو یاد رکھا دوسرے کو فراموش کر دیا۔ اگرچہ خود میر نے اس رویت کے خلاف صاف لفظوں میں خبردار کیا تھا۔ میر کے اس شعر کو بار بار پڑھنے کی ضرورت ہے:

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے

ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔ وہ گویا ان کے چھو دینے سے جس شعر سے برقیایا جاتی ہے۔ یہ چند اشعار مزید دیکھیے۔ بظاہر یہ بول چال کی زبان میں ہیں، لیکن ملاحظہ ہو کہ عام زبان کی کیسی تقلیب ہوئی ہے اور معنیاتی نظام کس طرح داخلی ساختوں کے شعری تفاعل سے روشن ہوا تھا ہے:

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی  
کیا پتنگے نے التماس کیا

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طسرف بلا تو  
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو  
منظر میں بدن کے بھی یہ اک طرذ مکان تھا  
افسوس کہ ملک دل میں ہمارے نہ رہا تو

ڈوبے اُچھلے ہے رات بھر خورشید  
اس نے دیکھا ہے تجھ کو دریا پر

مصائب اور تھے پر دل کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

کچھ کرو فکر اس دوانے کی  
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

دل عجب ٹھہر تھا خیالوں کا  
نونا مارا ہے حسن والوں کا



رنگ گل و بوئے گل جوتے ہیں ہوادلوں  
کیا قافلہ جانا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اسے ڈھونڈتے میر کھوئے گئے  
کوئی دیکھے اس جستجو کی طرف

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ  
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

یہ عیش گاہ نہیں ہے یاں رنگِ ادراک ہے  
ہر گل ہے اس چمن کا ساغر بھرا ہو کا

یہ تو ہم کا کارخانہ ہے  
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

چشمِ ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر  
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

شام سے کچھ بجھا سار ہتا ہوں  
دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا

ایک محروم چلے میر ہیں عالم سے  
ورنہ عالم کو نالے لے دیا کیا کیا کچھ

ہاں خدا مغفرت کرے اس کو  
صبرِ محروم تھا عجب کوئی

مرگِ مجنوں پہ عقلِ گم ہے میر  
کیا دوائے نے موت پائی ہے

کچھ نہیں نہیں اس دل کی پریشانی کا باعث  
برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ

جو گناہ کسی دیوار کے مائے کے تلے میر  
کیا کامِ محبت سے اس آرامِ طلب کو

کہاں ہیں آدمی عالم میں پسیدا  
خدائی صدقے کی انسان پر سے

آدمِ خاک سے عالم کو جیسا ہے ورنہ  
آئینہ تھا یہ ولے قابلِ دیدار نہ تھا

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں  
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

سرکشی سے فسرو نہیں ہوتا  
جیت بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے  
یک قطرہ خونِ دل یہ طوفان ہے ہمارا

ابلی کیسے ہوتے ہیں جنس ہے بندگی خواہش  
ہمیں تو شرم دانگیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر ہم پہنچے  
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

ملاحظہ ہو خود میر کو اپنے ”دل پر شور“ اور اپنی ”منازل“ کا کتنا گہرا احساس تھا:

خوش ہیں دیوانِ لبِ میر سے سب  
کیا جنوں کر گیا شور سے وہ

ظرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر  
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

سہل ہے میر کا بھٹنا کیا  
ہر سخن اس کا اک مقام ہے ہے

صوتِ جرس کی طرزِ سیاباں میں ہائے میر  
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لیے

تھا بلا ہنگام آدا میر بھی  
اب تلک گلیوں میں اس کا شور ہے

منازع ہیں سب خوار ازاں جمل ہوں میں بھی  
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

جلوہ ہے کبھی سے لبِ دریائے سخن پر  
صدر نگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

ظرفِ مناع ہیں اے میر یہ موزوں طبعان  
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں

میر صنّاع ہے ملو اس سے  
دیکھو باتیں تو کیا بناتا ہے

سوز کی ہنڈ کھٹیا اور میر کی باتیں / گفتار خام پیش عزیزاں سند نہیں /

صاحب طبقات الشرائع نے میر کو "محاورہ دانِ متین" کا لقب شاید اسی لیے دیا تھا کہ ان کی شاعری میں بول چال کا انداز تو ہے لیکن یہ عام بول چال نہیں۔ تذکرہ نویسوں کے نزدیک یہ فرق محاورہ کے استعمال سے پیدا ہوا حالانکہ محاورہ محض ایک شعری وسیلہ ہے، اور میر کے یہاں صرف محاورہ ہی نہیں، بہت سے دوسرے شعری وسائل بھی بروئے کار آتے ہیں۔ یوں شدید نوعیت کی شعری ایمائیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے میر زندگی کی عام اور خاص حالتوں کی مصوری کرتے ہیں اور لطیف سے لطیف جذبات کو نہایت موثر طریقے سے ادا کرتے ہیں۔ ان کے باتوں کے انداز کے بارے میں محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں لکھا ہے "حقیقت میں یہ انداز میر سوز سے لیا۔ مگر ان کے ہاں باتیں ہی باتیں تھیں۔ انھوں (میر) نے اس میں مضمون داخل کیا، اور گھریلو زبان کی مسانت کا رنگ دے کر محفل کے قابل کیا۔"

سوال یہ ہے کہ باتوں میں مضمون کیسے "داخل" ہوتا ہے؟ کیا باتوں میں مضمون نہیں ہوتا یا کیا گھریلو زبان مسانت سے عاری ہوتی ہے؟ دراصل آزاد نے سوز کے باتوں والے انداز سے الگ کرنے کے لیے یہ بات بنائی، ورنہ دوسرا کوئی جواز انھیں سوچا نہیں۔ آزاد کی اس رائے پر میر بات میں برابر رائے زنی ہوتی رہتی ہے کہ میر تقی میر بول چال کے انداز میں سوز سے متاثر ہوئے لیکن ان کی شاعری مختلف ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ عام بول چال کی زبان اور میر کے شعری اسلوب میں وہی فرق ہے جو میر سوز اور میر تقی میر کی شاعری میں ہے۔ دراصل اس ضمن میں اولین روایت تذکرہ خوش

معزکی زیبا ہی کی ہے اور وہ کہیں زیادہ واضح ہے: "اس میں میر محمد سوز صاحب کہ اوتاد جناب عالی (نواب آصف الدولہ) کے تھے، واسطے بحرے کے حاضر ہوئے۔ حضور نے فرمایا: کچھ شعر پڑھو۔ حسب الحکم میر سوز نے دو تین غزلیں اپنے دیوان کی پڑھیں۔ نواب فلک جناب نے تعریف میں ان کی مبالغہ فرمایا۔ میر صاحب کو دلیری میر سوز کی اور تعریف نواب کی بہت ناگوار گزری۔ میر سوز صاحب سے کہا: تمہیں اس دلیری پر شرم نہ آئی؟ میر سوز نے کہا: صاحبِ بندہ، کیا میں شاہجہان آباد میں بھاڑ بھوکتا تھا؟ کہا بزرگی اور شرافت میں تمہاری کیا؟ مل! مگر شعر میں میر سے کسی کو ہمسری نہیں۔ موقع اور محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کھٹیا پکیتی ہو نہ کہ میر تقی میر کے سامنے! اس روایت سے واضح طور پر یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ میر کو شعری زبان کا کیسا گہرا شعور تھا اور عام بول چال کی شاعری کو جو میر سوز کرتے تھے وہ "ہنڈ کھٹیا" کی شاعری سمجھتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ میر نے باتوں کا انداز اختیار کیا تھا لیکن ان کے یہاں "ریختہ" اصلًا پردہ تھا "سخن" کا جسے انھوں نے فن کے اوج کمال پر پہنچا دیا۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا

سو ٹھہرا ہے وہی اب فن ہمارا

آل احمد سرور نے صحیح لکھا ہے "میر سوز کی سادگی کا میر سے موازنہ کیا جائے تو میر کی چابکدستی اور صنّاعی کا پتہ چلتا ہے۔ میر سوز کے یہاں سرد رکھ ہے۔ میر کے یہاں وہ لاوا جو تنگ کو جلا دیتا ہے۔" دیکھیے خود میر نے عام بول چال کو "گفتار خام" کہا ہے، البتہ جب اس میں "سوزِ دل" کی آمیزش ہوتی ہے تو شعر شعر بنتا ہے:

بے سوزِ دل کنھوں نے کہا ریختہ تو کیا

گفتار خام پیش عزیزاں سند نہیں

میر کی زبان اندر کی آگ میں تپتی ہوئی زبان ہے۔ میر کی باتیں عام باتیں نہیں میر کا بجزام



محض ہجو، عام نہیں۔ میر کی شاعری کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں۔ یہ بول چال کی زبان سے یعنی دھرتی سے اپنا رس ضرور لیتی ہے لیکن یہ اعلیٰ درجے کی شعری زبان ہے جس میں ایسا نیت و اشارت و ادا کے تمام ہنر فطری طور پر یعنی زور طبیعت کے شعوری اور غیر شعوری تقاضوں کے تحت کھپ گئے ہیں۔ درج ذیل شروع کے اشعار میں ملاحظہ فرمائیے کہ میر نے خود اپنے ”اسلوب شعر“ یا ”سلیقہ“ کے بارے میں کیا اشارے کیے ہیں، اور وہ عام شاعر جن کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری زبان میں تقلیب نہیں ہوتی، ان کے دواویں کو ”گودڑ“ کہا ہے۔ بعد کے اشعار میں دیکھیے کہ میر عام زبان میں معنوی تہ داری پیدا کر کے شعریت کا کیسا حق ادا کرتے ہیں:

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی یں اس فرقے کا عاشق ہوں  
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں

عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

کس کا ہے قماش ایسا گودڑ بھرے ہیں مایے  
دیکھو نہ جو لوگوں کے دلوں ان نکلتے ہیں

زلف ساجیج دار ہے ہر شعر  
ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا  
میر پر ”نظر“ کی مرکزیت آشکار تھی۔ دیکھیے کیا غضب کا شعر ہے:  
قلب یعنی کہ دل عجب زور ہے  
اس کی نقادی کو نظر ہے شرط

میر کے یہاں سے مثالیں دیتے ہوئے سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ مثالیں کہاں تک دی جائیں، سارا کلیات ایسے تہ دار اور پر کیف اشعار سے بھرا ہوا ہے:

قدر رکھتی نہ تھی متاع دل  
سارے عالم کو میں دکھالایا

ایک دو ہوں تو سحر چشم کہوں  
کار خسانہ ہے واں تو جادو کا

عشق کرتے ہیں اس پری رُفوسے  
میر صاحب بھی کیا دوائے ہیں

حال بد گفتنی نہیں میرا  
تم نے پوچھا تو مہربانی کی

انفصاف زمانہ پر مت جا  
میر دیتا ہے روزگار فریب

آئینا کانپ کانپ جلتے ہیں  
عشق نے آگ یہ لگاؤ ہے

حیرتِ حسنِ یار سے چپ ہوں  
سب سے حرف و کلام ہے کو قوف

خوش نہ آئی تمہاری چال ہمیں  
یوں نہ کرنا تھا پائ سال ہمیں

شہرِ نوبل کو خوب دیکھا میر  
جنسِ دل کا کہیں رواج نہیں

رونا آنکھوں کا رویے کب تک  
پھوٹنے ہی کے باب ہیں دونوں  
ایک سب آگ ایک سب پانی  
دیدہ و دلِ عذاب ہیں دونوں

گرچہ کب دیکھتے ہو پردہ کھو  
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

اس کے ایوانے عہد تک نہ جیے  
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

اسی قریب اس گل میں رہے  
منتیں ہیں شکستہ پانی کی

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم  
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس  
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

اے شوقِ قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جاویں  
اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا جانا

مصائب اور تھے پردل کا جانا  
عجب اک سانچہ سا ہو گیا ہے

وجہ بیگانگی نہیں معلوم  
تم جہاں کے بوداں کے ہم یعنی ہیں

آگے کسو کے کیا کریں دستِ طبع دراز  
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرانے دھرے دھرے

سر و لب جو، لالہ و گل، نسرين و سن ہیں شگوفے بھی  
دیکھو جدھر اک بارغا لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

کمرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے  
زمین سخت ہے آسمان دُور ہے

بہت سعی کرے تو غرر پیے میر  
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

میر کی سادگی پر اس قدر زور دیا گیا کہ میر کے شعری اسلوب کے دوسرے بہت سے پہلو نظر انداز ہو گئے۔ میر کی شاعری بحرِ ذُخار ہے۔ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جب میر کی تنقیدی بازیافت شروع کی تو شاید سادگی و سلاست پر اصرار کی ضرورت بھی تھی کیونکہ یہ سامنے کی چیز تھی لیکن تعجب ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ لے تید عبد اللہ تک چلی گئی ہے۔ "اس میں شک نہیں کہ میر جہاں اپنی غزل میں فارسیّت کا رنگ پیدا کرنے پر اتر آتے ہیں، اس میں بھی ایک بات پیدا ہو جاتی ہے، مگر جو اثر ان کے ہسل رنگ میں ہے، وہ اس میں نہیں۔ ذیل کی غزل

میں کون ہوں اے ہم نفساں موختجاں ہوں  
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

صناعی لحاظ سے مکمل اور بے عیب ہے۔ غزل کو پڑھ کر حکیم یا سلیم کا دھوکا ہوتا ہے۔ مگر ان اشعار میں وہ اثر موجود نہیں جو عام طور پر میر کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ (نقد میر ۲۲) تعجب ہے کہ سید عبد اللہ جیسے سخن فہم نے جنھوں نے میریات کی کئی منزلیں سر کی ہیں، اس غزل کے ایسے اشعار کو کس طرح نظر انداز کر دیا:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر  
میں ورنہ وہی خلوتی رازِ نہاں ہوں  
جلوہ ہے مجھی سے لب دریا ئے سخن پر  
صدر نگ مری وجہ ہے ہیں طبعِ رواں ہوں  
اک وہم نہیں بیشس مری بستی موہوم  
اس پر بھی تری خاطر نازک پہ گراں ہوں

اکثر و بیشتر میر فارسی ترکیب کو نہایت خوبی سے کھپاتے ہیں۔ اثر لکھنوی نے صحیح اشارہ کیا ہے کہ بہت سی ترکیبیں مثلاً کا و کا و، ایک قطرہ توں، سادہ و پرکار، اسٹیش باز، ایک بیاباں، ہنگام گرم کن، حریفِ نبرد، دین بے جگر وغیرہ جن کے وضع کرنے کا سہرا غالب کے سر باندھا جاتا ہے، میر کی دستِ نگر ہیں۔ یہی نہیں بلکہ وہ طرز جو غالب سے منسوب کیا جاتا ہے اس کی داغ بیل میر ڈال گئے تھے:

حریفِ بے بکر ہے صبر، ورنہ کل کی صحبت ہیں  
نیاز و ناز کا جھڑا گرو تھا ایک جرات کا



یک بیاباں برنگِ صحتِ جرس  
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

ہنگامہ گرم کن جو دلِ نامور تھا  
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ شور تھا

آوارگانِ عشق کا بوجھا جوینِ نشان  
مشتِ غبار لے کے مہانے اُڑا دیا

دل کہ یک قطرہ صلاں نہیں ہے بیش  
ایک عالم کے سرِ بلا لایا

اپنے ہی دل کو نہ ہو واشد تو کیا حاصل نسیم  
گوچن میں غنچہ پر پڑ مرده تجھ سے کھل گیا

دلِ عشق کا ہمیشہ حریفِ نبرد تھا  
اب جس جگہ کہ داغ ہے واں آگے درد تھا

فارسی آمیز لہجہ کی خوش امتزاجی اور نشتریت / میرِ صنّاع ہے ملو اس سے /

ایسے اشعار کا سیدھا اسلوبِ باتِ رشتہ غالب کی مخصوص شعری ساختوں تک چلا گیا  
ہے لیکن میر کے دواوین میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن میں فارسیّت اور بول چال

کے انداز میں خوش امتزاجی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ان میں میر کی خوش ترکیبی ریت کے  
کی صرفی و نحوی ساختوں سے ایسی گھل مل گئی ہے کہ شعر کی حسنِ کاری اور تہِ داری کا بڑا  
انحصار اسی لسانی خوش امتزاجی پر ہے۔ اگرچہ استثنائی صورتیں مل جائیں گی تاہم میر کو جہاں  
جہاں ٹھیس لگی اور وہ آبلے کی طرح پھوٹ رہے ہیں انھوں نے سادہ ایسا لہجہ اختیار  
یا لیکن جہاں انکشافِ ذات کی صورت پیدا ہوئی ہے یا ماہمیتِ عالم پر غور کیا ہے  
یا ذات و کائنات کا فشارِ محسوس ہوا ہے یا حیرت و استعجاب کے عالم میں ڈوب ڈوب گئے  
ہیں وہاں اکثر و بیشتر فارسی آمیز پر اکر کی امتزاجی پیرائے سے اظہار کا حق ادا ہوا ہے۔  
اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ اس نوع کے اشعار بھی میر کے بہترین اشعار  
ہیں اور سادہ ایسا لہجہ اشعار کے مقابلے میں ان میں بھی "نشتریت" کی کمی نہیں:

زباں رکھ غنچہ سانا اپنے ہن ہیں  
بندھی مٹھی چلا جا اس ہن میں

مژگانِ ترکو یار کے چہرے پہ کھول میر  
اس آبِ خستہ سبزے کو تک آفتاب دے

موسم آیا تو غزلِ داریں میر  
سرِ منصور ہی کا بار آیا

کچھ غزل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش  
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

پھاڑا ہزار جا سے گریبانِ مہر میر  
کیا کہہ گئی نسیمِ سحر گل کے کان میں

جشمِ ہوتو آتیسہ خانہ ہے دہر  
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے نیچ

یہ عیش گہ نہیں ہے یاں رنگِ درکچہ ہے  
ہر گل ہے اس چمن کا ساغِ بھرا ہو کا

سرو لب جو لالہ و گل، نسیم و سن ہیں تنگوفے میں  
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

وا اس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جانے  
ہم ملتی بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

کرے ہے جس کو ملامت جہاں وہ ہیں ہی ہوں  
اجل رسیدہ، جفا دیدہ، اضطراب زدہ

اُگتے تھے دستِ بُل و دامنِ گل بہم  
صحنِ چمنِ نمونہ، یومِ الحساب تھا

دست کش نالہ پیشِ رو گریہ  
آہِ چلتی ہے یاں علم لے کر

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے  
یک قطرہ خونِ یہ دل طوفان ہے ہمارا

ظلم ہے، قہر ہے، قیامت ہے  
غصے میں اس کے زیر لب کی بات

اس دشت میں اے سیلِ سنبھل ہی کے قدم رکھ  
ہر سمت کو یاں دفنِ مری تشنہ لبی ہے

معلوم تیرے چہرہ پر نور کا سا لطف  
بالغرض آسماں پہ گیا پھول مہ ہوا

دل سے میرے شکستیں اب بھی ہیں  
سنگِ باراں ہے آگینے پر

مانندِ حرفِ صفحہ بہتی ہے اُٹھ گیا  
دل بھی مرا جریۂ عالم میں فسد تھا

ہیں عناصرِ صحر کی یہ صورتِ بازیاں  
شعبہ سے کیا کیا ہیں ان چاروں کے بیچ

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں  
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

کوئی ہو محرمِ شوخی ترا تو میں ہو چھو  
کہ بزمِ عیشِ جہاں کب بھ کے بزم کی

مے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ  
دیوار پہ ثورِ شہید کا ستی سے سر آوے

بلا تہ دارِ محسبِ عشق نکلا  
نہ ہم نے انتہائی ابتدا میں

ہر جزوِ مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش  
کس کا ہے رازِ محسب میں یا رب کہ یہ ہیں جوش  
ابروئے کج ہے موجِ کوئی چشم ہے حجاب  
موت کسی کی بات ہے سسپی کسی کا گوش

ہا ہے جس شکل سے شمالِ صفت اس میں در آ  
عالم آئینے کے مانند درِ باز ہے ایک

مجھ کو دماغِ وصفِ گل و یاسن نہیں  
میں جوں نسیمِ بادِ فردوسِ چین نہیں

پیدا ہے روزِ مشرقِ نو کی نمود سے  
نکلے ہے کوئے یار سے کج کج کر آفتاب

باتِ احتیاط سے کر مبالغہ نہ کرنی کو  
بالیدگی دل ہے مانندِ شیشِ دم سے

آیاتِ حق ہیں سارے یہ ذراتِ کائنات  
انکارِ تجھ کو ہووے سوا قرار کیوں نہ ہو

روئے گل پہ روز و شب کس شوق سے رہنا ہے باز  
رخسارِ دیوار ہے یادِ دیدہ نظرِ گل

میر کے ہم عصر شعرا نے اور سب سے بڑھ کر خود میر نے فارسی اثرات کو کیسی خوش  
سلوٹی سے اردو میں کھپایا۔ سینکڑوں ترکیبیں اور محاورے اردو میں کھپ کر اردو کے ہو گئے۔  
ور زبان کی تاثیراتی جہات روشن تر ہو گئیں۔ خوش آمدن سے خوش آنا، بو کر دن سے پاس کرنا،  
سرفرو آوردن سے سرفرولانا، بروئے کار آوردن سے بروئے کار لانا، تماشاکردن سے تماشا



کرنا، ساز کردن سے ساز کرنا، خو کردن سے خو کرنا، نیاز کردن سے نیاز کرنا، تکلیف کردن سے تکلیف کرنا، اسی طرح طرح کردن (طرح کرنا)، بہم رسیدن (بہم پہنچنا)، واشدن (واہونج) داغ شدن (داغ ہونا)، سر کشیدن (سر کھینچنا)، قدم رنجہ کردن (قدم رنجہ کرنا)، تر آمدن (تر آنا)، راہ غلط کردن (راہ غلط کرنا)، وغیرہ سینکڑوں الفاظ اور ترکیبیں اردو میں آگئیں۔ وحید الدین سلیم نے اپنے تجزیے میں ایسے پورے کے پورے مصرعے فارسی کے نقل کیے ہیں جو میر کے یہاں ملتے ہیں۔ جن کے لیے بعد میں غالب کی شاعری بدنام ہوئی۔ صحرا و حشت، دنیا دنیا تہمت، عالم عالم عشق و جنوں، شائستہ پریدن، جوش اشک ندامت، صد سخن آغشتہ فوں، غبار دیدہ ہر دانہ، سر نشین راہ سے خانہ، ہنگامہ گرم کن، دل غفراں پناہ، حرف زیر لبی، تہ بال، ستم کشتہ، غنچہ پیشانی بھی ترکیبیں تو میر کی اردو میں ایسے گھل مل گئی ہیں گویا فارسی کی نہ ہوں اردو ہی کی ہوں۔ آل احمد سرور نے صحیح کہا ہے "میر کے لمبے کی خوش آہنگی اور شیرینی بھی مائد نہیں پڑتی، ان کے یہاں اضافوں کے پہاڑ بھی روئے کے گالے معلوم ہوتے ہیں۔" اضافتیں تو کم ہیں البتہ ترکیبیں خوب خوب آئی ہیں۔ وحید الدین سلیم کہتے ہیں کہ "ان میں سے بعض ترکیبیں یقیناً ایسی ہیں کہ اردو زبان ان کا تحمل نہیں کر سکتی لیکن میر صاحب پر کون حرف رکھ سکتا ہے؟" یہاں وحید الدین سلیم سے نکات اشعار کے شق چار والے بیان کی روشنی میں کچھ زیادتی ہوئی ہے۔ میر نے کہا تھا "فارسی ترکیبیں ایسی ہونی چاہئیں جو زبان ریختہ سے مناسبت رکھتی ہوں اور اس بات کو شاعر کے سوا کوئی نہیں پہچان سکتا اور اس کا جاننا سلیقہ شاعری پر موقوف ہے۔ چنانچہ میر کے یہاں اکثر و بیشتر یہ تمام عناصر مانوس و نامانوس رائج اور غیر رائج، غریب و غیر غریب، یہ سب میر کے تخلیقی آتش کدے میں تپ کر اردو میں ایسے کھپ گئے ہیں کہ اردو کے وجود کا حصہ بن گئے ہیں۔ فارسی عنصر کا جذب و قبول میر کی شاعری کا روشن پہلو ہے۔ ذیل کے اشعار میں دیکھیے فارسی عنصر سے کہیں ثقالت پیدا نہیں ہوتی۔ اس کو دہی عنصر یعنی

اردو کی۔ دوست کے ساتھ کیسا کھپایا ہے اور اس سے کیا کیا کیفیتیں پیدا کی ہیں:

مجرانے جنت ہے قدم دیکھ کے رکھ میر  
یہ سیر سیر کوہ و بازار نہ ہووے

افسردگی سوختہ جاں ہے قہر میر  
دامن کو ملک ہلاک دلوں کی بھی ہے آگ

روز آنے پہ نہیں نسبت عشق موقوف  
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

سینکڑوں حرف ہیں گرہ دل میں  
پر کہاں پائیے لب اظہار

شہر خون کو خوب دیکھا میر  
جنس دل کا بسیں رواج نہیں

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشان  
مشت غبار لے کے مہانے اڑا دیا

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے پہر  
اس شوخ کو بھی راہ پہ لا ضرور تھا

جہم گیا خوں کفِ قاتل پہ تما میر ز بس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوئے دھوئے

شوقِ قاست میں ترے اے نونہال  
گل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں

ہم جانتے ہیں یا کہ دل آشنا زدہ  
کیسے سوکس سے عشق کے حالات کے تئیں

اک نگہ ایک چٹک ایک سخن  
اس میں بھی تم کو ہے تامل سا

ہے جو اندھیر شہر میں نور شید  
دن کو لے کر چراغ نکلے ہے  
ہر لمحہ حادثہ مری غاطر  
بھر کے خوں کا ایاغ نکلے ہے

سائے میں ہر پلک کے خوابیدہ ہے قیامت  
اس فستہ زماں کو کوئی جگا تو دیکھو

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو  
پھل وہ درخت لایا آخر شہر پریدہ

جس سر کو غور آج ہے یاں تاج وری کا  
کل اس پہ ہیں شور ہے پھر نوہ گری کا  
آفاق کی منزل سے گیا کون سدا  
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا  
زنداں میں بھی شور نہ گئی اپنے جنوں کی  
اب سنگ مدوا ہے اس آشفٹہ سری کا  
اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھسرو ہیں دیکھو  
آئینے کو لپکا ہے پریشاں منظری کا  
سندھو سمگل نہ کو بہاں ہی گرے  
غصہ ورنہ دیکھ بکھو بے ہل و پری کا  
لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام  
آفاق کی اس کارگر شیشہ گری کا  
تک میر جگر سوختہ کی جسدہ خبر لے  
کیا یا رہر دوسہ ہے چراغِ محری کا

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا بہت ہے  
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

ہائے غموری جس کے دیکھے ہی نکلتا ہے اپنا  
دیکھیے اس کی اور نہیں پھر عشق کی یہ بھی غیرت ہے  
صبح سے آنسو نو مسیدانہ جیسے وداعی آتا تھا  
آج کو خواہش کی شاید دل سے ہائے نصرت ہے  
کیا دل کش ہے بزم جہاں کی باتے یاں سے جے کچھ  
وہ غم دیدہ رنج کشیدہ آہ سراپا حسرت ہے

کچھ موجِ ہوا چپاں اے میر نظر آئی  
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی  
مغزور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر  
سو موج کے ہونے کو تاثیر نظر آئی  
گلِ بامِ کریم ہے گا اسبابِ سفر شاید  
غنجے کی طسرحِ بیل دل گیر نظر آئی

آگے ہمارے عہد سے وحشت کو جانہ تھی  
دیوانگی کو کی بھی زنجیر پانہ تھی  
بیگانہ سالگے ہے جن اب خزاں میں لائے  
ایسی گئی بہار مگر آشنا نہ تھی  
وہ اور کوئی ہوگی سحر جب ہوئی قبول  
شرمندہ اثر تو ہماری دُمانہ تھی

آگے بھی تیرے عشق سے کھینچے تھے درد و رنج  
لیکن ہمساری جان پر ایسی بلا نہ تھی  
اُس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغِ وقف  
مخلوق جب جہاں میں نسیم و مہا نہ تھی

گردشِ نگاہِ مست کی موقوفِ ساقیا  
مسجد تو شیخِ حنی کی فراہ است ہو گئی  
ڈر ظلم سے کہ اس کی جزا بس شتاب ہے  
آیا عمل میں یاں کہ مکافات ہو گئی  
خورشیدِ ساپا لہ دے بے طلب دیا  
پیرِ مغاں سے رات کراہ است ہو گئی  
کتنا خلافِ وعدہ ہوا ہوگا وہ کہیاں  
نو میدی و امیدِ مساوات ہو گئی  
ٹمک شہر سے نکل کے مرا اگر یہ سیر کر  
گو یا کہ کوہِ ودشت پہ برسات ہو گئی  
اپنے تو ہونٹھ بھی نہ ہلے اس کے روبرو  
رنجش کی وجہ میر وہ کیا بات ہو گئی

صد حرف زیرِ خاک پہ دل چلے گئے  
مہلت نہ دی اجل نے ہمیں ایک بات کی





شعوری طور پر احساس برتری کے باعث ناممکن تھا، وہاں تحت شعوری طور پر نئے لسانی اثرات کے بروئے کار آنے کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ اردو زبان بولیوں کے سنگم پر وجود میں آئی تھی۔ چنانچہ جامع مسجد کی میزبانی کی زبان سے مراد وہ زبان لینی چاہیے جو ان تمام بولیوں کے لسانی متغیر سے میر کے عہد تک وجود میں آچکی تھی۔ جامع مسجد کی میزبانی کی وضاحت میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ اس سے میر نے مسجد کو سمیت اپنید کو پلست، دستخط کو دستخط یا خیال کو خیال، بروزن مال باندھنے کا جواز پیدا کیا ہے تو یہ اس مہتمم بالشان لسانی روایت کی نہایت ہی محدود اور سطحی تعبیر ہے۔ یہ تعبیر اس انتہائی کشادہ اور مختلف عناصر کو جذب کرنے والی زبان کی توہین ہے جو میر کی شاعری میں ایک عوامی سندھ کی طرح سماجی خیز نظر آتی ہے۔ میر دراصل پوری اردو زبان کے بارے شاعر تھے۔ اس سے میری یہ مراد نہیں کہ میر کی لفظیات سب سے بڑی ہے۔ قطعی لفظ شاعری کی غیر موجودگی میں یہ بات قیاسی کہی جاسکتی ہے کہ ممکن ہے کہ نظیر یا انیس کی لفظیات میر سے زیادہ ہو، لیکن لفظیات زبان کی صرف ایک سطح ہے پوری اردو سے مراد صرف ایک سطح نہیں ہے بلکہ اس کے تمام لسانی روپ اور پرتیں یعنی صرفی اور نحوی، صوتیاتی، اسو بیاتی نیز عروضی ان تمام رُخوں کو جیسا میر نے کھنگالا ہے اور زبان کے آئندہ کے امکانات کی جو بشارت دی ہے اس اعتبار سے پوری اردو زبان کے بارے شاعر کہلانے کا شرف میر تقی میر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے صحیح کہا ہے: "میر کی اردو دوسرے شاعر کی اردو سے اس اعتبار سے علاحدہ اور اہم ہے کہ دوسرے شاعر اکثر و بیشتر عربی فارسی اور دوسری زبان کے الفاظ، تراکیب، بندش، محاورہ، روزمرہ، یا انواع و اقسام کے علوم و فنون یا نعروں کے مہارے پھرتے ہیں، میر صرف۔۔۔ اردو اور اپنے مخصوص باب و بزم سے کام لیتے ہیں۔ دوسرے ممتاز شاعر کی تو مخصوص زبان ہوتی ہے، اس میں اتنی "اردو تیت" یا "اردو پن" نہیں ہوتا جتنا میر کے یہاں ہے۔" دہل کے اشعار میں دیکھیے ایک معمولی سے ایسی لفظ نے شعر میں کیا معنویت پیدا کی ہے

کہتے نہ تھے مست گڑھا کر  
دل ہو نہ گسیا گدا ز تیرا

جی ڈبا جائے ہے سحر سے آہ  
رات گزرے گی کس خرابی سے

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا  
کب حضور میحائے مرنے کا مزا جانا

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر  
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا

آسمان شاید ورے کچھ آگیا  
رات سے کیا کیا رکھا جاتا ہے جی

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی محفل برگ  
نہم ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

آتش سی پھٹک رہی ہے سارے بدن میں میرے  
دل میں عجب طرح کی چنگاری آپڑی ہے

کیا فکر کروں میں کہ ملے آگے سے گردوں  
یہ گاڑی مری راہ میں ہے ڈول آڑی ہے

جی ہی دینے کا نہیں کڑہنا فقط  
اس کے در سے جانے کی حسرت بھی ہے

رخسار اس کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم  
آتا ہے جی میں آنکھوں کو ان میں گزویں

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرورِ قلب  
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ

کہہ سناجھ کے ہوئے کو اے میر روئیں کب تک  
جیسے چراغِ مفلس اک دم میں جل بھاتا تو

نہیں وسواس جی گوانے کے  
ہائے رے ذوقِ دل لگانے کے

پھولِ نرگس کا لیے بھیجک کھڑا تھا راہ میں  
کس کی چشمِ پُرفسوں نے میر کو جادو کیا

نب قیس جشکوں کے تیں آگ دے گیا  
مکھر چلے ہیں رونے سے اب سامنے ہیں اب

جانِ نانا نہ فہم ہیں ہے کچھ تجھے کڑھنے میں میر  
غم کوئی کھاتا ہے میری جان غم کھانے کی طرح

نا سازی و خستہ جنگل ہی چاہتی ہے  
شہر وں ہیں ہم نہ دیکھ بایدہ ہوتے سیکر

تم نے دیکھا ہوگا کہیں میر کا  
ہم کو تو آیا نظروں خام سہل

اب چھترے جہاں وں گویا ہے دردِ ب  
پھوڑا سا ہو گیا ہے ترے غم میں تر نام

محبت نے کھویا کیا پائیں  
بہت ان نے ڈھونڈنا پائیں

سدا ہم تو کھوئے گئے سے رے  
کبھو آپ میں تم نے پایا ہیں



آہ سحر نے سوزش دل کو مٹا دیا  
اس باؤ نے ہمیں تو دیا سا بھادیا

دیکھا کہاں وہ نسخہ اک روگ میں بسایا  
جی بھر بھونچا پنہا بہتری کیس دوائیں

جنگل ہی ہرے تباہ رونے سے نہیں میرے  
کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرانی

ان درس گہوں میں وہ آیا نہ نظر ہم کو  
کیا نقل کروں خوبی اس چہرہ کتابی ک

کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہوگی  
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہوگی

مک مال شکست کے سننے ہی میں سب کچھ ہے  
پر وہ تو سخن رس ہے اس بات کو کیا مانے

اندوہ وصل و ہجر نے عالم کھیا دیا  
ان دو ہی منزلوں میں بہت یار تھک گئے

تڑپے ہے جب کہ سینے میں اچھلے ہے دودھ لٹا  
گردل یہی ہے میسر تو آرام ہو چکا

گل پھول کوئی کب تک جھرجھر کے گرتے دیکھے  
اس بارغ میں بہت اب جوں غنچہ میں رکا ہوں

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں ایک دماغ  
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

الْبَحَاؤِ پڑ گیا جو ہیں اس کے عشق میں  
دل ساغر: بزم جان کا جنجال ہو گیا

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ  
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

### میر کی زبان آج بھی تازہ

اب آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی ضروری ہے کہ میر کی زبان میں پُرانا پن ہے، لیکن یہ آج بھی یُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ کیوں؟ ان دو سو برسوں میں زبان کتنی آگے نکل آئی ہے، اس میں کتنی تبدیلیاں ہو گئیں۔ ناسخ کی روایت کے ماننے والوں پر ہندی کی چندی کا الزام دھرنا عام کی بات ہے حالانکہ متروکات کا سلسلہ مؤتسلین شرا سے دہلی ہی کے زمانے میں شروع ہو گیا تھا۔ یہ نئے بعد میں بڑھ گئی اور یاروں نے اظہار کی کیسی کیسی دستوں اور نرمیوں کی راہیں

مسدود کر دیں۔ زبان سب سے اہم سماجی مظہر ہے۔ سماجی ضرورتوں اور تاریخی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ زبان میں بھی تبدیلیاں ناگزیر ہیں۔ کسی بھی زبان کو دیکھیے صدیوں پہلے کی زبان پُرانی اور ادھوری معلوم ہوگی۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ میر کی زبان پُرانی ہوتے ہوئے بھی پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ سوال بیسویں صدی کے اواخر میں پوچھا جاسکتا ہے تو شاید آئندہ بھی پوچھا جاتا رہے گا۔ میر کی زبان کا بھلا لگنا یا پیارا لگنا الگ بات ہے۔ یہ میر سے محبت یا میر کے رخصوں کی کائنات کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ سانی طور پر بھی میر کی زبان پُرانی ہونے کے باوجود پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے گرم ٹپکتے ہوئے خون کی طرُن یا پکتے سونے کی طرح یا پھول کی پتی پر لہر زقی ہوئی اوس کی بوند کی طرح۔ اس میں تازگی کا زندہ عنصر نہ ہوتا تو آزادی کے بعد میر کے تخلیقی اثرات کی جو بازیافت ہوئی اور نئی غزل کے غیر رسمی، شخصی اور تازہ کار لہجے سے میر کی زبان کا جو تخلیقی رشتہ استوار ہوا، وہ رشتہ ہرگز استوار نہ ہو سکتا۔ تاہم بات صرف مقبولیت کی نہیں۔ میر کی زبان اپنے "قدیم" عنصر کے باوجود "جدید" معلوم نہیں ہوتی، یہ آج کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس بارے میں یہ حقیقت ہے کہ میر کی زبان کا قدیمی عنصر شاید اس زبان کا ایک فی صد بھی نہیں۔ بنیادی ساختیں جن کا گہرا رشتہ اردو کی لسانی جڑوں، بولیوں، ٹھولیوں اور زمینی اثرات سے ہے وہ سب جوں کی توں ہیں۔ میر کی زبان کا چونکہ گہرا اور سچی رشتہ بولیوں، ٹھولیوں سے ہے، اس لیے اس زبان میں آج بھی گرم تازہ خون کی کیفیت ہے۔ زبانوں کے ارتقا کا یہ پہلو خاصا دل چسپ ہے کہ زبانیں اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ بلوغ کی منزلیں طے کرتی ہیں، اور پھر معیار رسیدہ ہو جاتی ہیں، لیکن بولیاں ٹھولیاں کبھی فرسودہ اور پُرانی نہیں ہوتیں۔ پُرانا ہوتے ہوئے بھی ان کا کچا سونا کبھی ماند نہیں پڑتا اور وہ ہمیشہ جوان رہتی ہیں۔ میر کی زبان کے سدا بہار ہونے کا راز بھی یہی ہے کہ اس زبان کا جو سیدھا سنا رشتہ

بولیوں سے ہے وہ آج بھی توانا اور بامعنی ہے، اور اس کی لسانی گونج آج بھی پورے برصغیر میں موجود ہے کیونکہ یہ بولیاں چاروں طرف زندہ ہیں۔ یہ بولیاں آج بھی میر کی زبان کے آئینے میں اپنا چہرہ دکھتی ہیں تو یہ ہشتہ صدیاں گزرنے کے بعد بھی تازہ اور نیا ہوتا رہتا ہے۔ میر کی زبان میں جڑوں کی بڑی اہمیت ہے اس لیے وقت کا سیل اسے چھو نہیں سکتا۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے اور آئندہ بھی تازہ رہے گی۔

### نغمگی اور ترنم ریزی: غنیت اور طویل مصوتے

میر کی زبان کے زمینی عنصر کی نغمگی اور ترنم ریزی کے بارے میں بھی کچھ اشاء سے ضروری ہیں۔ میر کی موسیقیت کا ذکر کرتے ہوئے اکثر کہا جاتا ہے کہ وہ قافیے اور بحر مترنم لاتے ہیں۔ اس کے علاوہ "دیخوں کی تکرار نیز ان کی طوالت سے بھی عمدہ کیفیت پیدا کرتے ہیں۔" سنن میں میر کی ہندی بحر کا ذکر ضروری ہے۔ یہ نے بحر متقارب و متدارک میں جاتے سامراکن کے مختلف زحافات میں غلیں کہہ کر اردو کو ہندی آہنگ سے قریب کر دیا۔ سید عبد اللہ کا کہنا ہے "میر نے غزل کی تمام مروجہ بحر کو استعمال کیا ہے مگر سب سے زیادہ لطف ان کی لمبی بحر وال غزلوں میں ہے۔ لمبی بحر میں لطف اور ہلکے احساس کی آمیز داری کرتی ہیں۔ ہندی گیت کو زندہ رکھنے یا زندہ کرنے کی جتنی کوشش ہوتی ہیں، ان میں خصوصیت سے میر کا بہت حصہ ہے۔ میر کی گیت ناغریں انی مترنم اور بے لطف ہیں کہ ان کی پوری کیفیتوں کا بیان نہیں ہو سکتا۔ ان میں سے بعض درد کا اور بعض شوق کا اظہار کرتی ہیں، بعض تنہا کا، بعض میں صہرت ہے جس کا اظہار بحور ہی سے ہو جاتا ہے۔" (نغمہ میر، ۵۰)

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں  
داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جرات کھائے ہیں

تپ نئے سپا ہی اب ہیں جوگی آہ جوانیوں کا ٹل  
ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سواگ بنائے ہیں

جھکی کچھ کر جی میں جُھبی، بسھی ہلی تک کہ دل میں کُھبی بھی  
یہ جو لاگ پلکوں میں اس کی ہے نہ پُھری میں ہے نہ کُٹا رہی

چھلے ہیں سونڈھے پھٹی ہے کہنی جسی ہے چول پھنی ہے ہُری  
قیامت اس کی ہے تنگ پوشی ہمارا جی تو بہ تنگ آیا

اٹھی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا  
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام حرام کیا

مرا شور سُن کے جو لوگوں نے کیا پوچھنا تو کہے عی  
جسے میر کہتے ہیں صاحبو! یہ وہی تو خانہ خراب ہے  
کبھو لطف سے نہ سخن کہیا کبھو بات کہ نہ لگا لیا  
یہی لحظہ لحظہ خطاب ہے وہی لمحہ لمحہ ممتاب ہے

میر کی نفی میں غنیت اور طویل مصوتوں کا بھی بڑا تھ ہے۔ میر ضرور کی جمع  
راتیں تمہاریاں، باتیں ہماریاں، اسی طرح ٹوٹت صورتوں میں افعال کی جمع عورتیں آئیاں،  
پھولوں کی بھڑیاں ہلایاں، زلفیں دکھائیاں لاتے ہیں۔ اسی طرح حال میں آنکھیں ترستیاں

ہیں، ماضی قریب میں شکلیں خاک میں ملائیں ہیں، ماضی بعید میں باتیں بہت بنائیاں، ماضی  
احتمالی میں وہ آئیں ہونگی، ماضی رفتاری میں کش و پنگ ہیں آنکھوں میں گزرتیاں لاتے ہیں۔  
ان تمام افعال میں کہ ایک ہی صوتی غنہ کی ترشمہ کاری نہیں ہے، یہ نون غنہ کا استعمال ہے جو  
طویل مصوتوں کے ساتھ ہی نکلتا ہے اور جس کی ترنم ریختی کے بارے میں کسی وضاحت  
کی ضرورت نہیں۔

جھنڈا ہر دیکھ لیاں، بے وفائیاں دیکھیں  
بھدا ہو کہ تری سب برائیاں دیکھیں

دیکھیں دکھا دکھائے یہ فراطہ اشتیاق  
نستی ہیں یہی آنکھیں تیری رباب بہت

گل نے نہ نہ رنگ سخن مر گیا ولے  
دل سے گئیں نہ باتیں تری پیاری پیادیاں

تھا دل جو پیکا پھوڑا بیاری الم سے  
دکھائی دو چنداں جوں جوں دوا لگائی

کب سے نذر لگی تھی دروازہ حرم سے  
پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے



دل کی کچھ تفصیر نہیں ہے آنکھیں اس سے لگ پڑیاں  
مار رکھا سوان نے مجھ کو کس ظالم سے جاڑیاں

بولیوں سے رشتہ / اندرون میں جیسے باغ لگا

وقت کی دوڑ میں میر کی زبان کے یہ انچھر بھلا دیے گئے، تاہم آج بھی مجھے لگتے ہیں اسی طرح کی کچھ اور خصوصیات دیکھیے۔ ماضی ناتمام میں وہ ڈریں تھے، نوڈرے تھے، تم ڈرو تھے، فعل حال میں وہ چلے ہے، وہ چیں ہیں، تم چو ہو، فعل میں جمع مؤنث کے صیغے مست ہو پڑیاں، صورتیں دکھائیاں، نعتیں چکھ لیاں، بڑی بڑی ڈیں کائیاں / مضارع میں آوے ہے، جاوے ہے، کھاوے تھا، یوے تھا، بودے گا، سووے گا یا لوٹ گیا کی جگہ پر ٹوٹا گیا، پھوٹا گیا یا جگر آوے، ہنر آوے، ادھر آوے، یہ سانبان مل جائے، زبان جل جاوے، استخوان جل جاوے یا معطوف ہیں ڈھا کر کے بجائے ڈھنے کے کھا کر کے بجائے کھائے کر، آئے کر، گائے کر ان سب میں جو چیز زائد ہے وہ ظول معنوت ہے خواہ وہ یا آئے ہو یا الف یا واؤ جس سے زبان کے لوج اور ٹھنکی کی وسعت پیدا ہوتی ہے۔ بات صرف اتنی نہیں۔ اردو میں الفاظ کے ربط کے لیے عطف و انصاف کے دو زبردست وسیع ہیں۔ عطف کا سلسلہ تو تمام ہند آریائی زبانوں میں ہے اور زمین ثروت کے ذیل میں بھی آتا ہے۔ انصاف کو میر کم کم استعمال کرتے ہیں مگر حروف کی تخلیف کی کیسی کیسی صورتیں میر کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً مجھ پاس، ہم پاس، کسی کئے، دوش اوپر، بلبل کئے، دل ساتھ، دل سوا، گلوں چھٹ، ہم وہاں دیر رویا کیے، چن بیج، اپنے اعتقاد، دل ترے کوچے سے آنے کہے ہے یعنی آنے کو۔ بگہ بگہ نے کا مذق ہوا ہے، پوچھا جو میں نشان، ہم قیاس کیا، باس کیا، لیکن یہ کھٹکتا نہیں۔ یہ صورتیں ایک ایسی زبان کا پتہ دیتی ہیں جو بعد کی زبان سے لسانی ساختوں کے اعتبار سے یقیناً زیادہ

وسیع، زیادہ بھرپور اور زیادہ متول تھی۔ ملاحظہ ہوں یہ چند شعر:

حرم کو جائیے یادیر میں بسر کرے  
تری تلاش میں اک دل کدھر کدھر کرے

نیک تہدے بنو تو کے پٹنے سے یاں ہوتا ہے کام  
اتنی اتنی بات جو ہووے تو مانا کیجیے

عشق کی سوزش نے دل میں کچھ چھوڑا کیا کہیں  
گنگا اٹھی یہ آگ ناگہی کر گھر سب بھٹک گیا

ایک دل کو ہزار داغ لگا  
اندرون میں جیسے باغ لگا

نکبت خوش اس کے بندے کی سی آتی ہے مجھے  
اس سبب غل کو چمن کے دیر میں نے بو کیا

باغباں بے رحم گل بے دیدم بے وفا  
آشیاں اس باغ میں ہیں نے اندھا کی بھ (خذف کر)

رہتی ہے چت چڑھی ہی دن رات تیری صورت  
صغے پہ دل کے میں نے تصویر کسب نکالی

گل کو محبوب ہم قیاس کیا  
فرق نکلا بہت جو باس کیا (حذف نے)

عشقِ خواہاں کو میر میں اپنا  
قید و کعب و اسم کیا (حذف نے)

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو ہیں نشان  
مشتِ خار لے کے صبا نے اڑا دیا (حذف نے)

یہ دعا کی تھی تجھے کن نے کہ بہرِ قتل میر  
محضرِ خونیں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ نہ دتے ہیں قد کش  
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں ثواب کیا (حذف نے)

مگر آنکھ تیری بھی چکی کہیں  
پکٹا ہے جوتن سے کچھ پیار سا

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا  
آپڑی یہ ایسی چنگاری کہ ہیسرا بن جلا  
کب تک دعویٰ لگائے جوگوں کی سی رہوں  
بیٹھے بیٹھے در پہ تیرے تو مرا آسن جلا  
شعلہ افشانی نہیں یہ کچھ نئی اس آہ سے  
دوں لگی ہے ایسی ایسی بھی کہ سارا بن جلا

سناٹے سے باغ میں اچھتے ہیں لے نسیم  
مرغِ چمن نے خوب ستھا ہے فغاں کے تین

جامِ مستی عشق اپنا مگر کم گھر تھا  
دامنِ تذکارے دریا ہی کا سا پیر تھا

جلوۂ ماہِ تہہ ابر تنک بھول گیا  
ان نے سوتے میں دوپٹے سے جو منہ کوٹھا کا

ان گلِ رُخوں کی قامت لپکے ہے یوں ہوا میں  
جس رنگ سے لپکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

یہ کی زبان کے صوتیاتی امتیازات ایک الگ مقالے کا تقاضا کرتے ہیں۔ مردست اشارے  
ہی کیے جاسکتے ہیں جیسا کہ اس مقالے کے شروع میں کہا گیا تھا زبانِ میر کے صوتیاتی امتیاز  
کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس میں فارسی عربی کی صغیری آوازوں کے ساتھ ساتھ دیسی

کار اور منکوی آوازیں گھل مل گئی ہیں۔ سید عبداللہ میرات کے واعد نقاد ہیں جن کی نظر میر کی صوتیات تک گئی ہے۔ انھوں نے تکرار حروف سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ میر کاف اور گاف سے غیر معمولی دل چسپی رکھتے ہیں۔ بعض بعض غزلیوں کے الفاظ تو انھیں دونوں حروف سے بھرے پڑے ہیں :

آہ کس ڈھب سے روئے کم کم  
شوق مد سے زیادہ ہے ہم کو

کھنکام کم کلی نے سیکھا ہے  
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

تجھ کو کیا بننے بگڑنے سے زمانے کے کیریاں  
خاک کن کن کی ہوئی اور ہوا کیا کیا کچھ

کیا آگ کی چنگاریاں سینے میں بھری ہیں  
جو آنسو مری آنکھ سے گرتا ہے شر ہے

نہ شکوہ شکایت نہ حرف و حکایت  
کہو میر جی آج کیوں ہونصا سے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کاغذ فل  
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

جم گیا فوں کف قافل پہ تیرا میر زبیں  
ان نے زور دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

بات صرف ک گ کی نہیں۔ یہی حال کچھ کچھ تھ دھ وغیرہ اور ٹ ڈڑ اور ٹھ ڈھ کا بھی ہے۔ اور یہی وہ روپ ہیں جو صغیری اور بندشی آوازوں کے ساتھ مل کر اردو کے اردو پن یا اردو کے پورے صوتیاتی امکانات کو اُجاگر کرتے ہیں۔ میر کے جتنے اشعار اس مقالے میں پیش کیے گئے، انھیں کہیں سے دیکھیے، خوش استراحتی کی یہ صوتی کیفیت برابر ملے گی۔ بعض جگہ تو پوری کی پوری غزلیں ایسی ہیں جن کی زمینیں ہی ان آوازوں سے آباد ہیں۔

دل کی طرف کچھ آہ سے دل کا لگاؤ ہے  
تک آپ بھی تو آئیے یاں زور ہاؤ ہے  
گھاؤ ہے چپاؤ ہے / بناؤ ہے ...

دل وہ گر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے  
پچھتاؤ گئے سنو، یہ بستی اُجاڑ کر  
گاڑ کر / اکھاڑ کر ...

دودن سے کچھ ہی تھی سو پھر شب بگڑ گئی  
صحبت ہماری یار سے بے ڈھب بگڑ گئی  
واحد کچھ آگے آہ سی ہوئی تھی دل کے تئیں  
اقلیم عاشقی کی ہوا اب بگڑ گئی  
گرمی نے دل کی جڑیں اس کے جلا دیا  
شاید کہ احتیاط ہے یہ تب بگڑ گئی

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم  
کاہے کو میر کوئی دے جب بڑ لگتی

جب تک کڑی اٹھائی گئی ہم کڑے ہے  
ایک ایک سخت بات پہ برسوں اڑے ہے  
بڑے رہے رکھ رہے ...

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا  
رات کو سینہ بہت کھٹا گیا  
چھوٹا گیا / ٹوٹا گیا ...

میر کی شاعری میں معکوسی اور ہلکا آوازوں کی تاک جھانک جو لطف و اثر پیدا کرتی ہے اس کے لیے کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ میر کے یہاں دہی عنصر کے محرکارانہ صرف سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ زبان میں کوئی آواز اچھی یا بُری نہیں ہوتی۔ لفظی آواز کا اثر اس کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ بعد کے شاعروں نے کچھ آوازوں اور لفظوں کو اچھوت بنا کر اردو میں کیسی شدید برہمنیت یا ملانیت کو رواج دیا۔ بہر حال خدا کا شکر ہے کہ نئی شاعری کے تحت جو نئی اسلوبیات روایت بننا شروع ہوئی ہے وہ اس عہد میں کچھ ایسا باغیانہ لسانی کردار ادا کر رہی ہے جیسا زمانہ قدیم میں گوتم بدھ نے برہمنیت کے خلاف کیا تھا۔ پالی کی سرپرستی اس وقت زبان کی جڑوں کی طرف لوٹنے کا عمل تھا۔ معیار بندی ضروری ہے، لیکن معیار بندی اگر جکڑ بندی بن جائے تو جڑیں سوکھنے لگتی ہیں۔ اردو میں زبان کی جڑوں کی نمائندگی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے دوسرا کوئی نہیں کرتا۔ ادھر لہجہ میر کی پیروی اردو زبان کے اپنی جڑوں سے نیاس حاصل کرنے کا کھانا ہوا اشارہ ہے

ریختہ رُتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے

اوپر کی بحث میں اگرچہ میر کے شعری اسلوب کی بنیادی جہات کی طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاہم بہت سے ذیلی نکات اور تفصیل ایسی ہیں جن پر مزید گفتگو ہو سکتی تھی۔ لیکن طوالت کے خوف سے ان سے صرف نظر کرنا پڑا۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پوری اردو کے ادبی حسن کو سب سے پہلے اور سب سے زیادہ آشکار کیا۔ ٹھیک بول چال کی زبان سے انھوں نے شاعری کی زبان وضع کی اور فارسی اثرات کی خوش آہنگ آمیزش سے ایمان اظہار کی ایسی ایک رفعتوں تک ایک نوزائیدہ زبان کو پہنچا دیا کہ باید و شاید۔ میر کے ہاں حسن کاری اور تہ داری کی بنیادیں دراصل زبان کی جڑوں میں پیوست ہیں۔ ان کی سلاست، معنائی، لطف، اگرچہ بے ارادہ اور بے کاوش معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو زبردست تخلیقی جوہر ہے، وہ ایسا بید بھرا معنائی زیر و بم پیدا کرتا ہے کہ وجود کے بہت سے سُرس کی زد میں آجاتے ہیں۔ فرق نے کیا خوب کہا ہے "معلوم ہوتا ہے کہ میر نہیں بول رہے ہیں ہماری انسانیت اور ہماری فطرت بول رہی ہے"۔ میر کی آواز کا جادو ہر عہد میں محسوس کیا جاتا رہا ہے۔ ان کے بچے کی خوش آہنگی اور تاثیر اور درد مندی کبھی نہ نہیں پڑ سکتی۔ ان کے یہاں بخروں در آوزوں کے ترنم، گونج اور تھر تھرا ہٹوں سے بڑا پورا کام لیا گیا ہے۔ وہ ایسے صنّاع ہیں جن کی صناعی آسانی سے نظر نہیں آتی۔ ان کے یہاں خاموشی اور سنسنائے بولتے ہیں۔ کم سے کم لفظوں سے وہ ایسی تصویریں بناتے ہیں، اور دفیلی محسوسات کی ایسی ترجمانی کرتے ہیں کہ دل پر چوٹ پڑتی ہے۔ ان کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور دل آسانی ہے جو اور کہیں نہیں ملتی۔ میر کی زبان آج بھی زندہ ہے، اور یہ زبان آج بھی دل کی تہوں سے نکلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ میر کی عظمت کے کئی گوشے ہیں لیکن شاید سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ انھوں نے ہندی زبان کے پورے امکانات کو روشن کیا



اور پوری زبان کی ظاہری اور زیریں ساختوں کو جس طرح برتا اور جس طرح شعری اظہار کی  
اعلا ترین سطحوں پر فائز کیا، یہ اعزاز اور اعجاز کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے  
مستقد کون نہیں میر کی استاد کی

میر کی شاعری درد مند انسانیت کی آواز ہے۔ میر کی چشمِ نوحوں بستہ انھیں ہر دل سے ضرور  
قریب کر دیتی ہے، لیکن میر کا بھنا سہل نہیں۔ میر کی بصیرت تہ در تہ ہے انھوں نے  
اپنی موجِ سخن کو بلاوجہ صد رنگ نہیں کہا تھا:

جلوہ ہے بھی سے لبِ دریائے سخن پر  
صد رنگ مری موج ہے تیں طبعِ رواں ہوں

لیکن اردو تنقید نے ابھی اس موجِ صد رنگ کے تمام رنگوں سے انصاف نہیں کیا۔ پورے  
میر کو بھنا اور پہچانتا بھی باقی ہے۔

لطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میٹر  
دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

(بابائے اردو مولوی عبدالحق یادگار کی تحظیم  
انجمن شرقی اردو (پاکستان) مئی ۱۹۸۴ء)

## اسلوبیاتِ انیس

انیس کے شعری کمال اور ان کی فصاحت کی داد کس نے نہیں دی، لیکن انیس کے  
ساتھ انصاف سب سے پہلے شبلی نے کیا اور آنے والوں کے لیے انیس کی شاعرانہ عظمت  
کے اعتراف کی شاہراہ کھول دی بعد میں انیس کے بارے میں ہماری تنقید زیادہ تر شبلی کے  
دکھائے ہوئے راستے پر چلتی رہی ہے۔ انیس کے محاسن شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ  
لکھا تھا، پون صدی گزرنے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جاسکا۔  
انیس نے انیس کی فصاحت کے ضمن میں جو کچھ کہا تھا وہ دراصل مشرقی نظریۂ شعر کی آخری  
شمع کے بھڑک اٹھنے کا منظر تھا۔ شبلی نے شعرِ بیجم اور موازنہ انیس و دبیر لکھ کر مشرقی شریات  
اور بیات کی جو خدمت کی تھی، ویسی اور اس پالیے کی پھر کسی سے نہ ہو سکی۔ حاتی کا معاملہ  
دوبارہ اب۔ وہ شاعری میں نشاۃ الثانیہ کے نقیب تھے جس کا منطقی نتیجہ آگے چل کر عظمت  
پرستی اور اندیت پسندی پر اصرار کی شکل میں ظاہر ہوا۔ شبلی شعر میں حفظ و لطف اور فصاحت و  
ادب بندی کے دہادہ تھے۔ یوں دونوں کی شخصیتیں مآخیز شعراے اردو کے غالب رجحان ہیں  
نامیت سے اغواف کے طور پر ابھری تھیں لیکن دونوں کا ردِ عمل ان کی اپنی اپنی انفرادی  
افتادِ طبع کا انداز لیے ہوئے تھا۔

انیس کے زمانے میں شعر گوئی کے دو انداز عام تھے: ایک ارازا تو وہی قدیمی تھا جس  
کی رو سے میر تقی میر کو خدا سے سخن تسلیم کیا گیا تھا اور جو اپنے وسیع معنوں میں دہلوی شعرا سے

منسوب کیا جاتا تھا، یعنی تغزل، درد مندی، سوز و گداز، جذبات نگاری، لطیف بیان، جدت ادا، سلاست، روانی، اور اداسے معنی میں حسن و سلیقہ جیسے عرف عام میں فصاحت کہتے تھے اور دوسرا وہ جسے ناسخ اور ان کے سٹاگروں، پیروں اور ہم عصروں نے شہرت کے بام عروج تک پہنچایا تھا اور جسے اپنی اپنی شعر گوئی کے ذریعے استحکام بخشا تھا۔ یعنی جس میں بالذات قدرت بیان، مشاقی، لفظی شہدہ گری، صنائع لفظی و معنوی (معدوم معنوں میں)، مضمون آفرینی، نازک خیالی اور علمیت کا اظہار شاعری کا مقصد اور منتہا سمجھا جاتا تھا۔ انیس کے فن کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ جاننا نہایت ضروری ہے کہ انیس کی شعری شخصیت اس پُر تفعیل رجحان کے خلاف ردِ عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس زمانے کے کھنڈوں میں ناسخیت کا ڈنکا بجتا تھا، ناسخیت ہی سکتے مانج اوقت تھی۔ اردو کی شعری روایت میں قادر الکلامی اور مشاقی کا بہترین اظہار قصیدے کی فصاحت میں مکن تھا۔ ناسخ اور ان کے پیروں نے اپنی صنایع اور بے روح قافیہ پیمائی کے لیے تقویت اس روایت سے حاصل کی جو گو کیوں کہ غزل کی سابقہ روایت میں سوائے شاہ نصیر کے ایسی کوئی نظیر نہیں تھی۔ اور خود شاہ نصیر کی سائیکی نے جس سر پرستانہ ماحول کے زیر اثر ان عناصر کو قصیدے کی روایت سے جذب کیا تھا، وہ کئی گنا مکعب صورت میں کھنڈوں کے نوا بانہ ماحول میں موجود تھے، اور ناسخ، اور ان کے مشعین نے غزل میں اس روایت کو نہ صرف ایک غالب رجحان کی شکل دی بلکہ اسے اس حد تک پر شکوہ اور باوقار بنایا کہ دوسرے تمام رنگ اس کے سامنے پیکے پڑ گئے۔ انیس نے مرثیے میں شعوری طور پر اپنے عہد کے س غالب رجحان سے انحراف کیا لیکن ناسخیت سے بازی لے جانا بغیر اس کے حربے استعمال کیے ممکن نہ تھا۔ یوں تو فصاحت کا تصور ہر دور میں خاصا مبہم اور وجدانی رہا ہے، نیز ہر جمالیاتی تصور کی طرح جتنا اُسے ذوق کی سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے، اتنا اُسے معروضی طور پر مشرح نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم انیس کے ضمن میں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا انیس کی فصاحت ویسے فصاحت تھی جس کا تصور قدما یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے یا انھوں نے مرثیے و فصاحت میں قصیدے کی روایت سے

(غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کر کے فصاحت کے مردہ مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کیا؟ اس طرح گویا ناسخیت کے بعض اجزاء کی تقلید کر کے انھوں نے ناسخیت سے منقطع لی، مرثیے کو نیا جمالیاتی ذائقہ دیا اور بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک، یعنی کردار ادا کیا۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کیا اردو کو ان کی سب سے بڑی دین ہی تو نہیں۔ شبلی خیس کے سنن فہم ہیں لیکن یاد رہے کہ وہ ان کے طرف دار بھی ہیں۔ اور اسس طرفداری میں انھوں نے انیس کی فصاحت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ غیر مشروط ہے اور شاید اس لحاظ سے اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ شبلی کو اس فصاحت کا سراغ خود انیس کے بار بار کے دہرائے ہوئے بیانات میں ملاحظہ کیے بغیر صرف اتنا ہے کہ تعریف کے جوش میں انھوں نے انیس کے بیانات کو جوں کا توں تسلیم کر لیا، اگرچہ انیس کے مشہور مرثیے / نمک خوان تکلم ہے فصاحت میری / کے دوسرے مصرعے میں بلاغت کا ذکر ہے وجہ نہیں۔ / ناطقے بند ہیں سنن کے بلاغت میری / یہاں بلاغت محض بڑے بیت نہیں اگرچہ خود انیس کو گہرا احساس اپنی فصاحت ہی کا تھا

ایک قطرے کو جودوں بسط تو قلم کردوں

بھر موج فصاحت کا - تلاطم کردوں

اسی مشہور مرثیے میں پورے شاعرانہ شکوہ سے فرمایا ہے:

یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال

مبغوثہ گرز اُسے کہیے تو ہے محسوس حلال

ایک اور بند میں کہتے ہیں:

ہے کبھی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے

سر نہ زیبا ہے فقط زنگ جادو کے لیے زیب ہے خال یہ چہرہ گل رد کے لیے

داند آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد

ہر سخن موقع و ہر نقطہ مقامے دارد

انہیں کے مرثیے کے بارے میں اس پہلو کو پوری طرح پرکھنے کی ضرورت ہے کہ انہیں جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں اور شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انہیں کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، کہیں اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے میں تو نہیں؟ اور اگر ایسا ہے تو انہیں نے مسدس کو اس مقام تک پہنچانے میں اردو کی شعری روایت کے کن اجزا کی تقلید کی اور کن مسائل کو برتا؟ مسدس انہیں کی ایجاد نہیں۔ مرثیے کے لیے مسدس کا فارم انہیں سے مدتوں پہلے راج بوجھا تھا۔ انہیں نے اسے جلدی اور ایسی فنی بلندی تک پہنچا دیا کہ یہ ہیئت اردو میں لازوال ہو گئی اور اس کے اثرات بعد میں آنے والے نظم گوشتا بھی قبول کرتے رہے۔

یہ معلوم ہے کہ ہیئت کے اعتبار سے مرثیے کی ساخت اس کے تبدیلی ارتقا کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی۔ اظہار علی فاروقی نے لکھا ہے کہ شروع شروع میں مرثیہ غزل اور مثنوی کی ہیئت میں نظم ہوتا تھا۔ اس لیے کہ سوز خوان اور سخن کے طرز میں پڑھنے کے لیے یہ نرم نہایت موزوں تھے (اردو مرثیہ: طبع الہ آباد ۱۹۵۸ء ص ۱۰۶) اسی طرح مربع اور دوبیتی مرثیے بھی لکھے گئے۔ میر اور سودا کے زمانے تک نظم کی ہر شکل میں مرثیہ کہا گیا (سفارش حسین ہنوی: اردو مرثیہ: تاریخ مرثیہ طبع دہلی ۱۹۶۵ء ص ۱۱۲) اس زمانے میں مرثیے نے دراصل دہلی منصب حاصل نہیں کیا تھا۔ مرثیہ صرف رونے رلانے اور ثواب کمانے کی چیز تھا۔ مگر شاعر مرثیہ گو کی کبادت اس زمانے سے چلی ہوگی۔ لیکن میر و سودا کے زمانے تک پہنچتے پہنچتے مرثیہ سے ادبی تقاضے شروع ہو گئے۔ مسیح لڑاں کا یہ بیان صحیح ہے کہ سودا کی طبیعت ہمہ گیر تھی (اردو مرثیہ کا ارتقا: طبع لکھنؤ ۱۹۶۶ء ص ۱۱۵)

انہوں نے اپنی ذہانت اور جدت فکر سے نئے نئے پہلو نکالے اور مرثیے کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف راستوں سے چل کر مسدس تک پہنچے۔ اگرچہ سودا نے محض مستزاد و جہرا مدئی صورتوں میں مرثیے لکھے، لیکن پہلا مسدس مرثیہ کہنے کا سہرا عام طور پر سودا ہی کے سر ہے۔ سودا نے اپنے رسالے "سبیل بہ بیت" میں محمد تقی تقی کی جو خبر لی ہے اور اس کی تک بندی کا جو مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں مرثیے کی ادبی حیثیت تسلیم کی جانے لگی تھی۔ ورنہ شعرا مرثیے کا مقصد محض زناہیت نہیں سمجھتے تھے بلکہ شعریت کو ضروری تصور کرتے تھے۔ اس وقت تک مرثیے کے لیے قصیدہ، مہرج، ترجیع بند، ترکیب بند، محسن، مستزاد سب آزمائے جا چکے تھے، لیکن جس فنی وسیلے سے مسدس کی مخصوص صوتی کیفیت اور بنی ڈرامائیت کی طرف پہلا قدم اٹھایا گیا وہ "ن مرثیوں کا رواج تھا جن میں فارسی یا برج بھاشا کی بیت یا آخری مصرع بطور ٹیپ استعمال ہوتا تھا اور کہیں ہر بند کو مختلف مصرعوں سے پابند کیا جاتا تھا۔ جن مرثیوں میں یہ صوت بھی نظر آتی ہے کہ پھر مصرعے ایک بحر میں ہیں اور بیت دوسری بحر میں مسدس میں چار مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے اور پھر بیت میں قافیہ کے بدل جانے یعنی اصوات اور آہنگ کی اس برابر جاری رہنے والی تبدیلی کے زبرد ہم میں جو زبردست جمالیاتی اور ڈرامائی امکانات تھے، ان کی کشش شاید سب سے پہلے انہیں تجربوں میں محسوس کرنی گئی تھی بہر حال اتنا معلوم ہے کہ مسدس میر اور سودا کے زمانے میں راج بوجھا تھا اگرچہ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں اور سودا کے بیشتر مرثیوں میں نصف سے زیادہ مربع ہیں اور مسدس کی ہیئت میں صرف چھ مرثیے ہیں، تمام سودا کی طبعی اور ان کے تنوع بنی تجربوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مرثیے کو مسدس تک پہنچانے میں ان کا بڑا ہاتھ رہا ہوگا۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ اردو شاعری نے اپنی تمام اصناف یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی وغیرہ سب کی سب فارسی سے لی، لیکن

مرثیے کی ہئیت مسدس کی شکل میں ہندوستان ہی میں صورت پذیر ہوئی۔ فارسی میں مرثیے کی ابتدا مختتم کاشانی (وفات ۱۹۹۶ء) سے ہوئی لیکن ان کے تمام مرثیے ان کا مشہور مرثیہ دوازده بند قصیدے کی ہئیت میں ہے۔ (تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی: سعید نفیسی، طبع ایران ۱۳۴۴ھ شمسی ص ۴۴۲)۔ محاکر رضا زادہ شفق نے تاریخ ادبیات ایران میں لکھا ہے کہ شہیدان کربلا کے مرثیے میں مختتم کاشانی کا ترجیع بند بھی مشہور ہے (طبع ۱۹۵۵ء ص ۴۶۴)۔ طرخن اردو مرثیے کا عروضی ڈھانچا وہی ہے، لیکن اس کی معنوی اور شعری، کاتی جیسی وہ مسدس کی ہئیت میں اردو میں ظہور پذیر ہوئی۔ اس کا کوئی نقش و عرب میں ملتا ہے۔ ایران میں۔ یہ اردو کی اپنی چیز ہے۔ اور یہ اردو شاعری کی ایسی جہت ہے جس پر ابھی تک پوری طرح غور نہیں کیا گیا۔

اب ایک اور پہلو کو بھیجیے یعنی یہ کہ تحت خوانی کا کیا ہاتھ مسدس کی تشکیل میں ہو سکتا ہے۔ دہلوی دور تک مرثیہ خوانی میں محن اور آہنگ کا رواج تھا۔ اس لیے شعری تقاضوں سے زیادہ آواز، وزن، لے اور موسیقی پر توجہ تھی۔ اس وقت دہلی میں بہت سے عاشق خانے تھے جن میں مجلسیں ہوتی تھیں۔ درگاہ قلی خاں نے جو ۱۷۳۸ء سے ۱۷۴۱ء تک دہلی میں تھے، مرقع دہلی میں مختتم کاشانی اور حسن کاشی کے فارسی مرثیوں اور روضۃ الشہدا کے مجلسوں میں پڑھے جانے کا ذکر کیا ہے۔ (مرقع دہلی مرتبہ سید مظفر حسین، ص ۵۰ تا ۵۲)۔ قیاس چاہتا ہے کہ جیسے جیسے مرثیہ روایت شعر کا حصہ بننے لگا، محن و آہنگ کی جگہ تحت خوانی کا رواج ہونے لگا اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیے کے ادبی جوہر بھی نکھرنے لگے۔ تحت خوانی کے لیے غزل یا مرقع سے کہیں زیادہ مخمس یا مسدس کی ضرورت تھی۔ سودا کے دور میں دہرے لگانے کا یا ترجیع میں ٹیپ لانے کا رواج تھا ہی، دہرے برج بھاشا کے اور ٹیپ کی بیت فارسی

کی رائج تھی یہ رواج اردو میں برج اور فارسی کی "ربضہ" پیوند کاری کے اس رواج سے مختلف نہیں تھا جس کی جڑیں تصوف کی ہمہ گیر مقبولیت سے سماع کی محفلوں میں پیوست ہو چکی تھیں اور جس کے باقیات الصالحات آج تک قوالیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

مرثیہ میں مسدس کے رواج پا جانے کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری عبارت ہے غزل، قصیدہ، فنوی، رباعی سے۔ جب یہ بات واضح کی جا چکی ہے کہ مرثیہ اردو شاعری کی خالص اپنی ہئیت کا مظہر ہے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ مرثیے کے مسدس کی تشکیل میں ان چاروں اصناف کا جوہر تحلیل ہو گیا ہو؟ انیس کے بارے میں مشہور ہے کہ زمانے کے رواج کے تحت وہ سب سے پہلے غزل کی طواف متوجہ ہوئے بعد میں میر خلیق کے مشورے سے آخرت کے ثواب کے لیے انھوں نے اسی غزل کو سدا کر دیا۔ یہ کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ سلام وہ غزل ہے جس میں ائمہ سے عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اب کربلا کے واقعات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ اس ضمن کے سارے واقعات کا تعلق اولوالعزمی شجاعت اور استحکام خودی کی اس تاریخی روایت سے ہے جو اسلام اور سامی ذہن کی خصوصیت خاصہ رہی ہے۔ واقعات کے مسلسل بیان کرنے کے لیے ہمارے پاس فنوی تھی، دہلوی اور شجاعت کے بیانات کے لیے ہمارے پاس قصیدہ تھا اور عطف جذبات کے اظہار کے لیے غزل تھی۔ چنانچہ محن و آہنگ کے دور تک ان سب فارموں نے مرثیے کا کچھ نہ بچھڑا۔ مگر ساتھ دیا لیکن محاسن کے تمام تقاضے ان میں سے کسی بھی صنف سے پورے نہیں ہو سکتے تھے۔ مانی شاہ نامہ یا سکندر نامہ نہیں ہو سکتے تھے کیونکہ مرثیے میں تمام واقعات کربلا کا اظہار مربوط و مسلسل نہیں ہوتا۔ ان میں تو واقعات کو فرداً فرداً لینا پڑتا تھا تاکہ مرثیہ ایک نشست میں ختم ہو جائے اور رونے رلانے کے مقصد کو بھی پورا کرے۔



قصیدہ میں مدح ہی مدح تھی، جبکہ مرثیے کے ممدوح کی شہادت کو صدیاں گزر چکی تھیں اور مقصد اس کے اوصاف کو تازہ کرنا اور اس کے غم میں آنسو بہانا تھا۔ مجلس پڑھتے ہوئے یہ ضروری تھا کہ شہدائے کربلا میں سے کسی ایک کا ذکر کرتے ہوئے بیان کو بندوں میں تقسیم کر دیا جائے۔ ہر بند میں کسی صورت، کسی نقش، کسی پہلو، کسی واقعے، کسی مکالمے یا کسی حادثے کا تاثر ابھارا جائے اور پھر اس سب کو ہر بند کے ساتھ اس طرح سمیٹ دیا جائے کہ سننے والے کے جذبہ و تخیل پر چوٹ پڑے اور وہ مرثیے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ درجہ بدرجہ اس تاریخی فضا میں کھو جائے۔ بند کے خاتمے کا مقصد رباعی کے فن کی یاد دلانا ہے یعنی چوتھے مصرعے میں بات کا پتہ پیش کر دیا جائے۔ یہاں فرق یہ تھا کہ بند میں چار مصرعے ہم قافیہ تھے، رباعی کے چوتھے مصرعے کا کام دوسرے یا ٹیپ کے بجائے اب بیت سے لیا جانے لگا جس سے بند کی معنوی فضا کی تکمیل ہو جاتی تھی غرض اس طرح اردو مرثیے کا وہ STANZA وجود میں آیا جسے سدس کہتے ہیں لیکن یہاں مجھے اتنا اصرار مثنوی اور رباعی کے اجزا پر نہیں۔ ان کا معنیاتی تعلق ہو سکتا ہے۔ لیکن سدس سے گہرا اسلوبیاتی اور معنیاتی تعلق قصیدے اور غزل کا ہے جس کا تجزیہ آگے چل کر کیا جائے گا۔

انیس تک پہنچتے پہنچتے سدس خاصا منہج چکا تھا، دلچسپ بات صرف یہ نہیں کہ انیس کی شعری شخصیت نے اس فارم کو کتنا متاثر کیا بلکہ یہی کہ خود ان کی "فصاحت" نے اس فارم کے سانچے میں ڈھل کر کیا شکل اختیار کی۔ اس طرح گویا ان کی شاعری میں وہ اسلوب سامنے آیا جس کے بے مثل ہونے کی سبب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصر ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔

اس اجمال کے تجربے کے لیے سب سے پہلے انیس کے اس شاہکار مرثیے کو دیکھیے جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا۔ یعنی "نک خوان نکل ہے فصاحت میری"

پہرے کے حصے سے یہ دو بند ملاحظہ ہوں:

صبح صادق کا بواچرخ چمن وقت ظہور      زمزمے کرنے لگے یاد اہی میں طہور  
مشل خورشید برآمد ہوئے صبحے سے حضور      یک بہ یک ہیں کیا چارہ ف دشت میں فر  
شش بہت ہیں رُخ مولا سے غور حق تھا  
صبح کا ذکر ہے کیا چاند کا یہ ہفت تھا

مغذی مغذی وہاںیں وہاںیں وہاںیں وہاںیں      دم بدم جو مٹتے تھے دھدکے عالم میں شجر  
اوس نے فرخ بزم پر بچھائے تھے گہر      لوں جاتی تھی بکیتے ہوئے سبزے پہ نظر  
دشت سے صوم کے جب اوصاف تھے حق  
صاف پنوں کے چکھنے کی صدا تھی حق

پہلی ہی نظر میں احساس ہوتا ہے کہ دونوں بندوں میں پہلے چار مصرعے "ر کی آواز پر ختم ہوتے ہیں یعنی ظہور، طہور، حضور، نور اور دوسرے ہن سحر خہ، گہر، نظر صوتیات کی اصطلاحات ہیں ایسے صوتی رکن کو جو کسی حرف صبح، صحت، CLUSE پر ختم ہو SYLLABLE پابند رکن کہتے ہیں اور جو "الف"، "و"، "ی" ایسی حرف علت، مصوتہ VOWEL پر ختم ہو، آزاد یا کھلا ہوا رکن کہتے ہیں اس لحاظ سے ان دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعوں کے قوافی پابند ہیں اور ان میں ردیف سرے سے ہے ہی نہیں، ان کے مقابلے میں اگر دونوں بندوں کی بیت کو دیکھیے تو نہ صرف یہ کہ دونوں بیتوں میں ردیف ہے بلکہ ردیف بھی ایسی جس کے آخری رکن آزاد یعنی کھلے ہوئے ہیں مثلاً "حق تھا"، "حق تھا"، اور دوسرے بیت میں "صبا تھی حق"، "صدا تھی حق"۔ اب ذرا آگے بڑھیے اور ان بندوں کو ملاحظہ فرمائیے:

اے خوشا حسن رُخ یوسف کنگا حسن      راحت روح حسین بن علی جان حسن  
نہیں زور علی بلع میں احسان حسن      بہتر خلق من حسن، حسن، شان حسن

تن پہ کرنی مٹی نزاکت سے گرانی پوشاک  
کیا بھلی لگتی مٹی پچن میں شہابی پوشاک

جب فریضے کو ادا کر چکے وہ خوش کردار کس کے کردوں کو بعد شوق لگائے ہتھیار  
جلوہ فرما ہوئے گھوڑے پہ شہ عرش وقار غلم فوج کو عباس نے کھولا اکٹ بار

دشت میں نکھبت فردوس بریں آنے لگی  
عرش تک اس کے پھر ہرے کی ہوا جانے لگی

لہر وہ ہبز پھر ہرے کی وہ چنچے کی چمک شرم سے ابر میں چھپ جاتا تھا خوشی فلک  
کہتے تھے صحن علی چراغ پہ اٹھا ٹھکے فلک دنگ تھے رب ساسے تھا سماں تابہ فلک

کہیے پتی اسے جو اوج پہانے دیکھا  
وہ سماں پھر نہ کبھی ارض دسمانے دیکھا

چمک، فلک، ملک، سک، یا کنگان حسن، جان حسن، احسان حسن، شان حسن وغیرہ الفاظ  
جو سب کے سب مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں اور پابند ہیں کیا قصیدے کی یاد نہیں دلاتے؟  
اب ذرا بیت کو بھی دیکھیے۔ پہلے بند کی بیت سے قطع نظر آخری دونوں بندوں کی بیتیں  
کھلی ہوئی ردایت میں ہیں یعنی مصمتوں پر نہیں بلکہ مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ ذرا اس بیت  
کو پھر چڑھیے:

دشت میں نکھبت فردوس بریں آنے لگی  
عرش تک اس کے پھر ہرے کی ہوا جانے لگی

تو فوراً محسوس ہوتا ہے کہ بیت کے شعروں میں تغزل کی روح بول رہی ہے۔ مرثیے میں چہرہ ہو یا  
سراپا، آمد ہو یا رجز، رزم ہو یا شہادت یہ سب اجزا معنایاً قصیدے سے مناسبت رکھتے ہیں۔  
قصیدہ ایک خاص شکوہ، بلند آہنگی، دبذبے اور شوکت کا اظہار چاہتا ہے اور مرثیے میں  
تعریف مقصود مٹی ایسے جیا لوں اور جاننا زوں کی جنہوں نے بڑی سے بڑی قربانی سے

دریغ نہیں کیا تھا۔ گویا مضمون کی علویت جس زور بیان کا تقاضا کرتی مٹی وہ قصیدے  
کی معنوی اور مثنوی فضا کے قریب تر تھا۔ کسی بھی کامیاب قصیدے کو صوتی اعتبار سے دیکھیے  
تو پابند قوافی یعنی مصمتوں پر ختم ہونے والے ارکان کی بجٹی ہوتی ذخیر نظر آئے گا۔  
شعوری یا غیر شعوری طور پر انیس کی فصاحت کی انتہائی نظر قصیدے کے اس بنیادی  
تقاضے سے صرف نظر نہیں کر سکتی مٹی۔ اس حقیقت کو سمجھ لینے کے بعد اب اس بات  
کا جاننا آسان ہے کہ انیس کا اصل کمال یہ ہے کہ قصیدے کی روح کو اپناتے ہوئے  
بھی اور پابند قوافی GLOSE RHYMES میں بند کہتے ہوئے بھی انہوں نے زبان کو کہیں  
بوجھل نہیں ہونے دیا بلکہ شوکت و بلند آہنگی کے ساتھ سلاست و روانی کو بھی برائے رکھا  
اور بیت کی غزلیہ لے کی نرم ردی سے مرثیے میں قصیدے اور غزل کی آمیزش سے ایک  
نئی جمالیات اور اسلوبیاتی سطح کا اضافہ کیا۔ انیس کی فصاحت اسی نئی اسلوبیاتی سطح  
سے عبارت ہے۔

یہاں فوری طور پر یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ انیس کے بندوں کے جن پابند  
قوافی کی طرف اشارہ کیا گیا، یہ کیفیت ان کے تمام مراثی میں قدر مشترک کا درجہ رکھتی  
ہے یا صرف چند بندوں تک محدود ہے۔ مثلاً مشہور مراثی کے جو مصرعے ذہن میں آتے  
ہیں وہ پابند قوافی والے نظریے کی تردید کرتے ہیں:

جب قطع کی مسافت شب آفتاب کے

کیا غازیان فوج شب دام کر گئے

جب دن میں سر بلند علی کا علم ہوا

پھاوا جو گریباں شب آفت کی سحر نے

دشت و فایں نوبخت کا ظہور ہے

کیا فوج حسینی کے جوانان حسین نظر

### جب خاتمہ بخیر ہوا فوج شاہ کا

ان مصرعوں سے یہ خیال ہوتا ہے کہ پابند قوافی کے جس مقدمے کو اوپر پیش کیا گیا ہے وہ صحیح نہیں۔ کیونکہ مندرجہ بالا مشہور مراٹھی کے مطلقوں سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ چنانچہ مراٹھی انیس کی چاروں نول کشوری جلدوں سے مدلی گئی تاکہ مندرجہ بالا مقدمے کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں قطعی رائے قائم کی جاسکے۔ ان چاروں جلدوں میں مراٹھی کی کل تعداد اور پابند و آزاد اصوات پر ختم ہونے والے قوافی کی تقسیم درج ذیل ہے:

جلد دوم	۲۶	۱۹	۷	۵	۴	۳	۲	۱	۰
جلد سوم	۱۸	۱۵	۳	۲	۱	۰	۰	۰	۰
جلد چہارم	۳۳	۲۶	۷	۵	۴	۳	۲	۱	۰
کل میزان :	۱۰۶	۸۲	۲۳	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵

اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کی تعداد ایک چوتھائی سے بھی کم ہے اور مسدس کے بند کی جس پابند ساخت پر ہم زور دے رہے تھے وہ گمراہ کن ہے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے دھوکا ہوا ہے کہ یہ اوسط صرف ان بندوں کا ہے جن سے مراٹھی کا آغاز ہوا ہے۔ بعد میں آنے والے بندوں کا نہیں۔ یہ جان کر حیرت ہوگی کہ بعد میں آنے والے سینکڑوں بندوں کی کیفیت بالکل دوسری ہے۔ اس گوشوارے سے اتنی بات تو ہم حال ثابت ہو چکی گئی کہ انیس اپنے کفر مراٹھی کی اٹھان کھلے قوافی والے بندوں یعنی مصوتوں سے کرتے ہیں لیکن جیسے جیسے طبیعت زور مارنے لگتی ہے اور تخیل جولانیوں پر آتا ہے تو وہ شعور کی یا تحت الشعوری طور پر قصیدے کی روح سے ہم کنار ہو جاتے ہیں اور پابند قوافی یعنی مصوتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ کھلے ہوئے قوافی والے بند آتے ہی نہیں،

آتے ہیں اور ضرور آتے ہیں۔ لیکن انیس کا غالب رجحان پابند قوافی یعنی مصوتوں کی طرف ہے۔

مراٹھی انیس میں بندوں کی ان دو شکلوں کے علاوہ جن کا ذکر اوپر کیا گیا یعنی پابند اور آزاد، ایک شکل اور بھی ملتی ہے یعنی کہنے کو تو یہ بند مردوں ہیں لیکن قافیہ ان میں بھی پابند ہے یعنی معصیت پر ختم ہوتا ہے، جیسا کہ ذیل کے بندوں میں / قامت، صورت، صولت، ہمت / پیکر، برابر، پر، باہر / وغیرہ سے ظاہر ہے:

سرو شنائے قد اس طرح کا قامت ایسی اسداغذ کی تصویر تھے صورت ایسی  
غیر نغروں سے بل جاتے تھے صولت ایسی جلکے پانی نہ پیا نہ پر ہمت ایسی  
جان جب تک تھی اطاعت میں ہے بھائی کی

تھے علم دار مگر بچوں کی سقائی کی  
ابر دھالوں کا اٹھاتے دو پیکر چمکی برق چھپتی ہے یہ چمکی تو برا بر چمکی  
سوئے پستی کبھی کوندی کبھی سر پر چمکی کبھی انبوہ کے اندر کبھی باہر چمکی

جس طرف آنی وہاں گن بسے ڈستے دیکھا

میں صوفیوں کا صفت دشمن میں برستے دیکھا

اس طرح کے بند بھی دراصل پابند قوافی ہی کی ذیل میں آتے ہیں۔

اس نظر سے، یکجہے تو زیر نظر مرثیہ "نہک خواب تکلم ہے فصاحت میری" میں پابند و آزاد بندوں میں ذیل کا تناسب ہے:

کل بند	۱۰۳
پابند قوافی والے بند	۵۵
کھلے / آزاد قوافی والے بند	۴۸

یعنی غالب رجحان پابند قوافی والے بندوں کا ہے۔ لیکن یہ صرف ایک مرثیے کی کیفیت ہے۔

یہ مقدمہ اس وقت تک پایہ ثبوت کو نہیں پہنچ سکتا جب تک دوسرے مراثی سے بھی اس کی توثیق نہ ہو جائے۔ مزید تجزیے کے لیے ہم نے انیس گے ایک اور شاہکار مرثیے "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے" کا انتخاب کیا۔ اس کے تجزیے کے نتائج حسب ذیل ہیں:-

۱۹۴	کل بند
۱۴۰	پابند قوافی
۵۴	کھلے قوافی

اب ان دونوں مرثیوں سے ذیل کا اوسط حاصل ہوا:

۲۹۶ = ۱۹۴ + ۱۰۲	کل بند
۱۹۵ = ۱۴۰ + ۵۵	پابند قوافی
۱۰۱ = ۵۴ + ۴۷	کھلے قوافی

گویا پابند قوافی والے بند کل بندوں کا ۶۶ فیصد یعنی دو تہائی ہوتے۔ یہ دو مشہور مرثیوں کی کیفیت ہے۔ اس مقدمے کو حتمی طور پر ثابت کرنے کے لیے ہم نے نول کشوری مراثی انیس کی چاروں جلدوں کی مدد لی اور ہر جلد سے پانچ پانچ مرثیوں کو کہیں کہیں سے بغیر کسی تخصیص کے کھول کے دیکھا۔ اس طرح کے اتفاق *abandom*

غیر ارادی تجزیے سے جو نتائج سامنے آئے وہ حسب ذیل ہیں:

۳ + ۱۵	=	۶۳ - ۶۲	ص	جلد اول:
۸ + ۱۰	=	۱۹۵ - ۱۹۴	ص	
۵ + ۱۳	=	۲۶۱ - ۲۶۰	ص	
۹ + ۹	=	۳۱۱ - ۳۱۰	ص	
۵ + ۱۳	=	۳۲۹ - ۳۲۸	ص	

کل بند ۹۰ = ۶۰ + ۳۰ آزاد

۶ + ۱۲	=	۶۵ - ۶۴	ص	جلد دوم:
۷ + ۱۱	=	۱۳۱ - ۱۳۰	ص	
۱۱ + ۷	=	۲۰۱ - ۲۰۰	ص	
۶ + ۱۲	=	۲۶۳ - ۲۶۲	ص	
۱۱ + ۷	=	۲۹۹ - ۲۹۸	ص	

کل بند ۹۰ = ۴۹ پابند ۴۱ آزاد

۴ + ۱۴	=	۲۱ - ۲۰	ص	جلد سوم
۶ + ۱۲	=	۳۳ - ۳۲	ص	
۱۲ + ۶	=	۶۳ - ۶۲	ص	
۵ + ۱۳	=	۱۴۷ - ۱۴۶	ص	
۵ + ۱۳	=	۲۱۱ - ۲۱۰	ص	

کل بند ۹۰ = ۵۸ پابند ۳۲ آزاد

۱۲ + ۶	=	۴۹ - ۴۸	ص	جلد چہارم
۹ + ۹	=	۱۱۱ - ۱۱۰	ص	
۹ + ۹	=	۱۴۹ - ۱۴۸	ص	
۸ + ۱۰	=	۲۰۹ - ۲۰۸	ص	
۴ + ۱۶	=	۲۷۹ - ۲۷۸	ص	

کل بند ۹۰ = ۳۸ پابند ۵۲ آزاد



۴۲ آزاد	۳۸ پابند
۰ ۳۲	۰ ۵۸
۰ ۴۱	۰ ۴۹
۰ ۳۰	۰ ۶۰

میزان ۱ کل بند ۳۶۰ = ۲۱۵ + ۱۴۵

اوسط = ۶۰ فی صد

نول کشوری جلدوں میں ہر صفحے پر نو بند ہیں۔ گویا آٹھ سائے کے دو صفحوں پر اٹھارہ بند ہوئے ہر جلد کو پانچ جگہ سے کھولا گیا۔ گویا  $5 \times 18 = 90$  بند ہر جلد سے لیے گئے۔ اس طرح چار جلدوں سے بندوں کی کل تعداد ۳۶۰ ہوتی جن میں ۲۱۵ میں پابند قوافی اور ۱۴۵ میں کھلے قوافی ہیں، ان کا اوسط ۶۰ فی صد کا ہوا۔ گویا "نہک خوان تکلم ہے فصاحت میری" اور "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے" کے دو مشہور مرثیوں کے تجزیے کی مدد سے ہم نے جو مقدمہ پیش کیا تھا اب گویا تمام جلدوں سے نمونے کے طور پر لیے گئے اتفاقی تجزیے سے بھی اس مقدمے کی توثیق ہوئی یعنی مرثیہ انیس کے بندوں کا غالب رجحان پابند اصوات یعنی مصمتوں کی طرف ہے یعنی اگر یہ کہا جائے کہ قصیدے کی روح نے انیس کے مرثیہ میں ایک نیا قالب اختیار کیا تو بے جا نہ ہوگا۔ اب مسدس کی بیتوں یعنی آخر میں آنے والے دو مصرعوں کو بھی ایسے جن کی کھلی ردیفوں اور منہ بولتے مصوتوں یا غنیمت کا سیدھا سچا رشتہ غرض کے بیٹی فیضان سے جڑ جاتا ہے۔ غزل کا کوئی دیوان اٹھا کر دیکھیے اگر شاعر کا مقصد محض سنگلاخ زمینوں کو پانی کرنا نہیں تو اشعار کی زیادہ تعداد کھلی اصوات یعنی مصوتوں والے قوافی و ردیف میں ملے گی یعنی الف، واو، ادی، رے کی ذیل میں یا

نول (غز) میں جو الف، واو، ادی، رے کے ساتھ آتا ہے۔ بعینہ یہی صوتی کیفیت انیس کی بیتوں کی ہے۔ انیس کے جن دو مشہور مرثیوں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان کی  $194 + 102 = 296$  بیتوں میں سے ایک بھی بیت ایسی نہیں ہے جس میں کھلی یعنی مصوتوں پر ختم ہونے والی ردیف نہ ہو۔ ان بیتوں کے سلسلے میں چند باتیں خصوصیت سے توجہ چاہتی ہیں:

- ۱۔ بیت میں ردیف کا التزام ہر جگہ ہے۔
  - ۲۔ ردیفوں میں کھلی اصوات کا استعمال کیا گیا ہے۔
  - ۳۔ بیت میں افعال لازماً آتے ہیں۔
  - ۴۔ ردیف اکثر و بیشتر اگر فعل پر نہیں تو حرف جار پر ختم ہوتی ہے۔
- ان نکات کی وضاحت کے لیے ذیل کے بند ملاحظہ ہوں:

کرت گئی تیغ تلے جب معب دشمن آئی      یک بیک فصل فراق سرود گردن آئی  
بگڑی اس طرح لڑائی کہ نہ کچھ بن آئی      تیغ کیا آئی کہ اڑن ہوئی ناگن آئی

نمل تھا بھاگو کہ یہ ہنگام ٹھہرنے کا نہیں

زہر اس کا جو چڑھے گا تو اترنے کا نہیں

کہہ کے یہ ہلک پھرائی طرف لشکر شام      پڑ گیا خیمہ ناموس ہی میں کہرام  
دن میں گھوڑے کو اڑاتے ہوئے آئے جواک      رعبے فوج کے دل ہل گئے کانپے اندام

مصرعے ان کے جو کمال تھے زباں دانی میں

او گئے ہوش فسیوں کے جز خوانی میں

یک بیک طبل بجا فوج میں گر جے باد      کوہ تھڑے زیں ہل گئی گونجا جنگل  
پھول ڈھالوں کے چکے ننگے تلوار کھچل      مرنے والوں کو نظر آنے لگی شکل جہل

واں کے چاؤں بڑھانے لگے دل شکر کا  
فوج اسلام میں نصرت ہوا یا حیدر کا

ادپر کے تینوں بندوں میں ردیف ہر میت میں ہے اور ہر جگہ کھلی ہوتی ہے، نہیں اور  
"میں" میں غنیت ہے۔ اب فعل کو دیکھیے: ادپر کے چار مصرعوں کے افعال کی بندش  
میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے بند میں "آئی" فعل ہے جس کی چاروں مصرعوں  
میں تکرار ہوئی ہے۔ آخری دو مصرعوں کا انداز بالکل دوسرا ہے۔ یہ دونوں مصرعے  
امدادی فعل "تھا" پر مکے ہوئے ہیں اور دونوں مصرعوں میں فعل ممکن ہے۔ انیس  
کی اکثریتوں میں یہ ہوتا ہے کہ ادپر کے چار مصرعوں میں فعل کی جو بھی صورت رہی ہو،  
بیت میں اگر وہ اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے یا اپنا غالب ہوں کے مکمل صورت میں سامنے  
آتی ہے ادپر کی دوسری بیت میں "سہجے"، "اڑ گئے" اور "میری بیت میں بڑھانے  
لگے"، "غیر ہوا" نہ صرف ادپر کے چار چار مصرعوں کی فعلیہ فضا سے اسلوباً ہالی خود پر  
تعلق ہیں بلکہ فعلیہ سطح پر ہر لحاظ سے ممکن بھی ہیں اور اس انداز سے نہ صرف بند  
کی معنیاتی فضا کی بلکہ اسلوباً بیان اکائی کی بھی تکمیل ہوتی ہے اس کا کچھ اندازہ ذیل  
کی بیتوں کو بندوں کے ساتھ پڑھنے سے ہوگا:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح      غلزار شب خزاں ہوا آئی سار صبح  
کرنے لگا فلک زار انجم نشا جمیع      سرگرم ذکر حق ہونے طاعت گزار صبح  
تھا چرخ انصاری پہ یہ رنگ آفتاب کا  
کھلتا ہے جیسے بھول مین میں گلاب کا

چلنا وہ باد صبح کے جھونکوں کا دہم      مرنے باغ کی وہ خوشی لحاظ بہم  
وہ آب و تاب نہر وہ موجوں کا پیچ و خم      سرودی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم

کھا کھا کے اوس اور بھی سبز ہوا  
تھا موتیوں سے دامن مہرا بھرا ہوا

چشم نم دہاں سے بڑھے آپ چند گام      گویا زمین کی سیر کو اترا مردم  
مثل نجوم گرد تھے حیدر کے لالہ نام      شکلیں وہ نور کی وہ بجلی وہ احتشام  
"دغیں ہوائے طبع تھیں باتوں میں ہاتھ تھے  
لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

ٹھنڈی جوا میں مہرہ مہرا کی وہ لہک      شراے جس سے اٹلس رنگاری فلک  
وہ صومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک      ہر برگ گل پہ قطرہ شبنم کی وہ جھلک  
ہیرے نعل تھے گوہر کیا نثار تھے  
چپے بھی ہر شجر کے جوا ہر نگار تھے

نئے میں جا کے تہ نے یہ دیکھا حرم کمال      چہرے توفیق میں ادیکھلے ہیں مہرے کے بال  
زیب کی یہ دعا ہے کدے رب ذوالجلال      پنج جائے اس فساد سے بغیر النساء کا لال  
بانو سے نیک نام کی کھیتی ہری رہے  
صندل سے انگ پھول سے گودی بھری رہے

ان بیتوں کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا خاتمہ یا تو امدادی  
فعل پر ہوتا ہے یا فعل پر یا پھر حروف جار پر۔ یہ سب الفاظ (افعال ہوں یا حروف جار)  
کھلی اصوات پر ختم ہوتے ہیں انیس کے ہاں غیر مرتف بیتیں سرے سے ہیں ہی نہیں البتہ  
اکا دکا پابند ردیفیں آتی ہیں ان کا تناسب یہ ہے: پہلے مرثیے کی کل ۱۰۲ بیتوں میں سے  
پابند ردیفیں صرف ۵ ہیں، اسی طرح دوسرے مرثیے کی کل ۱۹۴ بیتوں میں سے پابند  
ردیفیں صرف ۱۳ ہیں گویا دونوں مرثیوں کی ۱۰۲ + ۱۹۴ = ۲۹۶ بیتوں میں سے  
صرف ۵ + ۱۳ = ۱۸ پابند ردیفیں ہیں۔ یہ کل بیتوں کا ۶ فی صد سے زیادہ نہیں ۱۰ اس

اوسط کی مزید تصدیق ہم نے بیس مختلف مرااث کے ان ۳۶۰ بندوں کی بیٹوں سے بھی کی۔ جن کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے ان کے نتائج سے بھی اسی بات کو توثیق ہوئی۔

پہلی جلد ۹۰ : ۶

دوسری جلد ۹۰ : ۵

تیسری جلد ۹۰ : ۷

چوتھی جلد ۹۰ : ۵

میزان ۳۶۰ : ۲۳ : اوسط ۶ فی صد

یعنی ۳۶۰ بیٹوں میں صرف ۲۳ پابند رہیوں میں ہیں اور اس وسط کے پیش نظر اب اس وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی کہ بیٹوں کا صوتی رجحان بندوں کے صوتی رجحان کے بالکل برعکس ہے، یعنی وہاں پابند قوافی اور مصوتوں پر زور تھا تو یہاں آزاد قوافی یعنی مصوتوں کی کثرت ہے گویا بالکل دن اور رات کی کیفیت ہے ہر چار مصرعوں کے بعد جب قافیہ بدلتا ہے تو ایک زبردست اندرونی موسیقیت اور ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے بندوں میں شوکت، دہدہ، بلند آہستگی اور تلاں ہے تو بیٹوں میں جلال، اس اور لطافت ہے بندوں میں اطمینان اور بیان ہے تو بیٹوں میں نکتہ اور خاتمے کی کیفیت ہے بندوں کے سمجھنے جب بیٹوں کی کھلی آوازوں اور صوتوں میں ڈھلنے میں تو عجب خوش آہنگی اور جوابی کیفیت کا حس ہوتا ہے یہ ہے قصیدے اور غزل کی روح کا وہ ملاپ جس کی طرف سندس درجہ میں اشارہ کیا تھا کہ اس سے جس کے یہاں ایک اچھوتہ سلبیاتی پیہر اختیار کیا اور فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا۔

اس ساری بحث میں اب تک ہم نے دیر و نظر انداز کیا ہے ہمارے مقصد پر بھی یہ سوال قائم کیا جاسکتا ہے کہ مرااث انیس کی جس امتیازی خصوصیت پر ہم زور کر رہے ہیں اور جسے انیس کی فصاحت کے لغوی اجزاء سے ترکیبی کا جزو بنی قبیلہ

دے رہے ہیں، وہ کہیں مسدس ہی کی خصوصیت نہ ہو، یعنی قصیدے اور غزل کے بیٹے عناصر کی آمیزش اور مصوتوں اور مصوتوں کا صوتی ٹکراؤ اور جھٹکار کہیں مسدس ہی کے فائدہ کی بدولت نہ ہو، اور تمام مسدس کہنے والوں میں یہ خصوصیت جزو مشترک COMMON DENOMINATOR ہی کی حیثیت نہ رکھتی ہو۔ اس صورت میں اس کا حق تحسین CREDIT مسدس کی ہیئت کو ملنا چاہیے نہ کہ انیس کے فن کو چنانچہ ضروری ہے کہ اس ضمن میں انیس کے مسدس کا موازنہ دبیر کے مسدس سے کیا جائے کیونکہ اگر یہ خصائص مسدس کے ہیں یعنی ان کا وقوع مسدس میں بالظرف موجود LATENT ہے تو دونوں میں مشترک ہوں گے اور اس بارے میں انیس کا کچھ امتیاز نہ ہوگا، اور اگر ان کا تعلق شاعر کے جوہر ذاتی اور ذہنی تخلیقی سے ہوگا تو دونوں کے یہاں اس ضمن میں جو کچھ امتیاز ہوگا، وہ ظاہر ہو کر سامنے آجائے گا اودھ اخبار کی جلدوں یا ناول کشوری جلدوں کی غیر موجودگی میں "شعار دبیر" مرتبہ مہذب بکھنوی (جس میں دبیر کے چھ بہترین مرثی شامل ہیں) اور "شعاع عظمیٰ" سلامت علی دبیر" مولفہ ڈاکٹر اکبر حیدری کا شہیری سے مدد لی گئی جس میں دبیر کا مرثیہ "ذہ ہے آفتاب در بو تراب" کا شامل ہے ان کی مدد سے مرااث دبیر کے تجزیے کی جو کیفیت سامنے آئی درج ذیل ہے:

کل بند	پابند قوافی والے بند
۸۱	۳۱
۱۵۳	۶۵
۱۳۲	۳۸
۳۶۶	۱۳۸
۳۸ فی صد = ۱۳۸	
۱۵۰	۲۱
۲۱ فی صد = ۲۱	

تغائی تحریہ "شعار دبیر"

(ہر دو سواں صفحہ، کل چندہ بار، ۱۵۰ : ۲۱ = ۲۱ فی صد)

اب اس تجزیے سے یہ نہایت دلچسپ اور ناقابل تردید حقیقت سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کے استعمال پر دہیر کو وہ قدرت نہیں یا ان کی طبیعت کو پابند قوافی والے بندوں سے وہ نسبت نہیں جو انیس کو ہے۔ انیس کے یہاں پابند قوافی والے بندوں کا استعمال ۶۰ سے ۶۶ فی صد یعنی تقریباً دو تہائی ہے جبکہ دہیر کا RANGE ۲۱ فی صد سے ۳۸ فی صد ہے یعنی تقریباً ایک تہائی۔ اسی نسبت سے دونوں کے فن میں علاوہ دوسرے شعری عوامل کے جو بنیادی یعنی اور صوتی فرق ہے، یعنی پابند و آزاد قوافی کے ٹکراؤ، نیز تبدیلی اصوات کے مخصوص زیر ویم اور صوتی جھنکار سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ اسی اعتبار سے دہیر کے یہاں کم ہے۔ دہیر کے یہاں یہ خصوصیت اگرچہ موجود ہے، لیکن اس ہمد گیر اور اعلیٰ پیمانے پر نہیں جیسی انیس کے یہاں ہے۔ نیز اس سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کا استعمال مسدس کے فارم کی ناگزیر کیفیت نہیں، ورنہ دونوں کے یہاں ان کا اوسط کم و بیش ایک جیسا ہوتا۔

اس تجزیے سے انیس و دہیر کے فن کا فرق (صوتی حد تک) تو واضح طور پر سامنے آگیا لیکن جہاں تک مسدس کے فارم کا تعلق ہے، ابھی اس کو مزید جانچنے کی ضرورت ہے۔ بالخصوص مرثیے سے ہٹ کر جن شعرا نے مسدس کو برتا ہے، ان کے یہاں بھی یہ دیکھ لینا چاہیے کہ مسدس کی کیا کیفیت ملتی ہے اور پابند و آزاد قوافی والے بندوں کی کیا نوعیت ہے۔ اس سوال کا جواب معلوم کرنے کے لیے ہم نے بوجہ حالی اور چکبست کا انتخاب کیا کیونکہ انیس کے بعد ان دونوں نے مسدس کے فارم کو جس کامیابی سے برتا ہے اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔ مسدس حالی چونکہ مسلسل نظم ہے، اور خاصی طویل، اس لیے بہتر طریقہ یہی تھا کہ اس کا اتفاقی تجزیہ کیا جائے۔ اس سے جو دلچسپ نتائج سامنے آتے درج ذیل ہیں:

### پابند قوافی والے بند

صفہ  
(مسدس حالی صدی ایڈیشن  
مرتبہ: ڈاکٹر سید عابد حسین  
طبع لاہور ۱۹۵۷ء)

۲	۸۰
۱	۹۰
۲	۱۰۰
۰	۱۱۰
۲	۱۲۰
۱	۱۳۰
۰	۱۴۰
۲	۱۵۰
۰	۱۶۰
۱	۱۷۰
۱	۱۸۰
۳	۱۸۵
۱	۱۹۵
۲	۱۹۵
۱	۱۵۵

پابند ۱۹ : اوسط ۳۲ فی صد

کل بند ۶۰



ہر ملے پر چار بند ہیں۔ اس طرح پندرہ صفوں پر کل ساٹھ بند ہیں ان میں پابند قوافی والے بند صرف انیس ٹکے، یعنی ایک تہائی سے بھی کم۔ یہ انیس کے اوسط سے آدھا ہوا۔ اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ (البتہ اس کی کو حالی ایک اور طرح سے پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں یعنی ان کے یہاں ۶۰ بیتوں میں سے ۱۵ پابند ہیں اور جو بالکل الگ بات ہے۔ انیس کے یہاں بیتیں بالعموم آنا د اور کھلی ہوتی ہیں)۔ اب ذرا چکبست کو ملاحظہ فرمائیے۔ ان کے یہاں "رامائن کا ایک سین" سے بہتر سدس نہیں جانچ اسی کو لیا گیا کل بند ۳۳، پابند قوافی ۲۴ اور ۳۳ بیتوں میں سے سوائے ایک کے سب آزاد اور کھلی ہوئی۔ کیا اس کے بعد یہ بتانے کی ضرورت باقی ہے کہ چکبست کا سدس انیس سے کتنا قریب ہے، اور چکبست کے بارے میں وہ بات جو تاثرات یا حامل سیاقی طور پر کہی جاتی ہے کہ چکبست کا فن انیس سے شدید طور پر متاثر ہے، اس کی کیسی واضح معروضی بنیاد اس تجزیے سے سامنے آ جاتی ہے۔ نیز اب اس بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ پابند قوافی والے بندوں کا کوئی مقررہ فی صد سدس کے فارم کے لیے مانگیر نہیں۔ سدس کو برتنے والے مختلف شعرا کے یہاں اس کا اوسط مختلف ہے، یعنی کسی خاص تعداد میں پابند قوافی والے پہلے چار مصرعوں کا وقوع سدس کے فارم کا CHIMEN DENUMINATOR نہیں۔ دوسرا اور حالی کے یہاں ان کا وقوع بالعموم ایک تہائی ہے جبکہ انیس کے یہاں دو تہائی۔ یہ فرق معمولی فرق نہیں، اور یہ امتیاز سدس کو برتنے والے تمام شعرا میں صرف انیس کو حاصل ہے۔ انیس نے ایک جگہ کیا اچھا اشارہ کیا ہے:

بزم کا رنگ جدا بزم کا میاں ہے جدا      یہ چین اور ہے زنجوں کا گلستاں ہے جدا  
فہم کاں ہو تو ہر نامے کا غواں ہے جدا      مختصر پڑھ کے ملا دینے کا ساں ہے جدا

دبدبہ بھی ہن مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو  
دل بھی محفوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

انیس: بزم "اور" بزم "کے رجز آشنا تھے ہیں و بکا کو انھوں نے" مختصر پڑھ کے ملا دینے "نیک مدد رکھا" مصائب "اور" رقت "کے ساتھ ساتھ انھیں اس بات کا بطور خاص خیال تھا کہ دل بھی محفوظ ہوں" جو غزل کا وصف ہے، اور "دبدبہ" بھی ہو "توصیف" بھی ہو اور "تعریف" بھی جو قصیدے کا منصب ہے۔ انیس نے یہ سب کام سدس سے لیا۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعوے کرتے ہیں، یا شبل اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، اس کا گہرا تعلق سدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے سے بھی ہے، اور غزل اور قصیدے کی شعری روح کو جذب کر کے اس کی تقلید کرنے سے بھی۔ انیس کی فصاحت فریب نظر کا سامان ضرور فراہم کرتی ہے، لیکن دراصل یہ ویسی فصاحت نہیں جس کا تہہ و قد یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے۔ انیس نے مرثیے کی فصاحت میں قصیدے کی روایت سے استفادہ کر کے فصاحت کے مروجہ مفہوم میں نئی وسعت پیدا کی۔ لیکن ہے ایسا غیر شعری طور پر ہوا ہوتا ہم اس سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ انیس نے ناسمجیت ہی کے بعض اجزا کی تقلید کر کے ناسمجیت سے ٹکر لی اور مرثیے کو ایک نئی خوش آہنگی اور جالیاتی صن عطا کر کے بالواسطہ طور پر ناسمجیت کی شکست میں ایک زبردست تاریخی کردار ادا کیا۔ انیس نے جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے کے زور بیان اور دبدبے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے مرثیے کو جو نیا اسلوب بیانی پیکر دیا، وہ ان کے فن سے مخصوص ہے، اور یہ جزو لاینفک ہے اس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو انھوں نے وسعت دی، اور جس کا اثر بعد کی اردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے۔

# اُسْلُوبِیَاتِ اِقْبَال

## اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام

اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک ہر انسانیت سے اور دوسرا ہر ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ لسانیات سماجی سائنس ہے اور ہر سائنس معروضی اور تجرباتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے، اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی اور جمالیاتی ہو یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اُس لسانی اور لفظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا عملی حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں، کوئی بھی طریقہ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی، چنانچہ اس کو اپنے طور پر بھی برنا جاسکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی، لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجرباتی بنیادیں فراہم کرتی ہے، اور اس طرح ادب کے سربراہان اظہاری رازوں کی گہرائی کھول سکتی ہے، یا تخلیقی عمل کے بعض پراسرار گوشوں پر روشنی

ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کر سکتی ہے جنہیں زور نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوبیات کے بارے میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ اسلوبیاتی مطالعے میں رہنما نظر (GUIDING INSIGHT) ادبی اور جمالیاتی ذوق یعنی تنقید ہی سے ملتی ہے لیکن اکثر و بیشتر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تجرباتی ذہنی رویے کے دوران ایسے امور پر نظر پڑتا ہے یا ایسے ایسے نکتے سمجھ جاتے ہیں جن کی مدد سے تنقید کی نئی راہیں سامنے آتی ہیں۔ تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنس رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے ماہمی لین دین جاری رہتا ہے، اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کر کے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔

ادب کا رشتہ یوں تو تمام انسانی علوم سے ہے۔ ادب انسانیت کی روح اسی لیے ہے اس میں انسان کی تمام ذہنی کاوشوں کی پرجھانیاں دکھی جاسکتی ہیں اور ہر طرح کے اثرات کا عمل دخل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کی بنیادی اہمیت کے باوجود مختلف علوم سے مدد لی جاتی رہی ہے، مثلاً فلسفہ، مذہبیات، نفسیات، سیاسیات، عمریات وغیرہ سے ادبی تنقید کے مختلف دہنوں میں مدد لی جاتی ہے، اس بارے میں سی وضاحت کی ضرورت نہیں، لیکن ان علوم اور اسلوبیات میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ان میں سے کسی کا موضوع براہ راست ادب یا ادب کا وسیلہ اظہار یعنی زبان نہیں ہے، جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے، یہی وہ لسانی اظہاری پسیر جس کے ذریعے ادب بطور ادب کے مشکل ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطہ علم سے نہیں مل سکتی، بلکہ اگر یہ کہا جلتے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عمل بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

زیر نظر مضمون میں اقبال کی اردو شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کے صرف ایک پہلو یعنی صوتیاتی نظام کو لیا جائے گا۔ اسلوبیاتی مطالعے کی کئی سطحیں اور کئی پہلو ہو سکتے ہیں، مثلاً کوئی بھی فن پارہ اظہاری اکائی کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ یہ

اکائی کھوں سے مل کر بنتی ہے جسے اظہار کی نحوی سطح کہہ سکتے ہیں۔ کلمے، لفظوں یا لفظوں کے قلیل ترین حصوں یعنی صرفوں (MORPHEMES) سے مل کر بنتے ہیں، جنہیں اظہار کی لفظیاتی یا صرفیاتی سطح کہہ سکتے ہیں اور یہ صرفے بجائے خود اصوات کا مجموعہ ہوتے ہیں جنہیں اظہار کی صوتیاتی سطح کہہ سکتے ہیں۔ اس مضمون میں اظہار کی سب سے بنیادی سطح یعنی صوتیاتی سطح ہی کے بارے میں غور و خوض کیا جائے گا۔

صوت کے ضمن میں یہ بڑی بات ہے کہ صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل اس سے ادھری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہوتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے۔ صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے۔ لیکن اگر اس سے یہ فرض کر لیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کٹی لٹی ہے تو یہ بھی غلط ہوگا، کیونکہ اس سے انکار ہمیں کیا جاسکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کے ابتدائی دور کی نظم ”ایک شام“ (دریائے نیکو بیڈل برگ کے کنارے پر) ملاحظہ ہو:

خاموش ہے چاندنی قمر کی	شاخیں ہیں خوش ہر شجر کی
وادی کے فواروں میں خاموش	کھار کے ہز پون خاموش
نظرت ہے ہوش ہو گئی ہے	آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کالوں ہے	نیکر کا خضوع بھی سکوں ہے
لڑوں کا خوش کارواں ہے	یہ قافلہ ہے دریا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا	قدرت ہے مرا جے میں گویا

اسے دل! تو بھی خوش ہو جا

آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اس نظم کو پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں شائے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی بھکاری سے بھی ابھاری گئی ہے۔ بادی النظری میں معلوم

ہو جاتا ہے کہ یہ آوازیں س، ش، خ اور ت کی ہیں جو سات شعروں کی اس مختصر سی نظم میں ۳۵ بار آتی ہیں۔ کسی فن پارے میں خاص خاص آوازوں کا بغیر کسی شوریٰ اہتمام کے در آنا اتفاق بھی ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی غزل:

دیکھ تو دل کہ ہاں سے اٹھا ہے  
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھا ہے

یا غالب کی غزل:

دلِ ناداں تجھے ہوا کب ہے

آخر اس درد کی دوا کب ہے

میں صوتیاتی سطح پر آخر ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزلیں گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہیں، اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید۔ وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے در و بست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آگیا ہے جو عام طور پر میر نہیں آتا ایسی شالیں تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں مل جائیں گی، لیکن ان کی بنا پر کسی شاعر کے پورے صوتیاتی نظام کے بارے میں حکم نہیں لگایا جاسکتا، صوتیاتی آہنگ کا تعین بہت کچھ شاعر کی افادہ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعری طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر تیسرے درد و سوز میں ڈوبی ہوئی نرم لے، درد مندی اور گھٹنے رہنے کی کیفیت ان آوازوں سے متعلق نہیں ہو سکتی جن کے ذریعے غالب اپنی معنی آفرینی، فکری تہداری یا نفسیاتی ثروت بینی یا اسرار ازل کی گرہ کشی کا جادو بگھانے ہیں اسی طرح اقبال کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرأت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحریک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اس نظام کی اہمیت اس میں ہے کہ اگر اس میں باطنی ارتباط نہ ہو تو شاعری کی ساری معنیاتی فضا درہم برہم ہو جائے، اور وہ رنگ نہ بن سکے جسے شاعر کی آواز یا اس کے شعری مزاج سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال کے بارے

۲

سلسلہ روز و شب، اصل حیات و ممات

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ش	ح	ث
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ل	ح
س	ل	س	ل	ر	ز	من	ر	ح	ر
س	س	ه	ذ	ذ			ص	ت	
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	س	ر	خ
س	س	ه		ذ	ذ	ر			ف
س	س	ه		ذ	ذ	ر			غ
		ر		ه	ه	ر	ه		



س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ر	ت
ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ
ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ
ش	ر	ز	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ
ز	ر	س	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ
ت	ہ	ز	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ
ر	ہ	ث	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ
خ	ر	ت	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ
ش	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ	ہ

کل ۱۱۸ ہار

ادپر کے گوشوارے سے ظاہر ہے کہ ان میں زیادہ تر صغیری آوازیں ہیں یعنی ت س ش ز  
خ غ ہ۔ د ث ص ذ ص ظ ی ح کی آوازیں وہی ہیں جو س زیادہ کی ہیں جو سب صغیری ہیں،  
ان کے علاوہ دونوں مصوقی مصمتوں یعنی ل اور ر کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ یہ  
سب کے سب VOCALIC یعنی مصوقی مصمتے یا مسلسل مصمتے کہلاتے ہیں، اس لیے کہ ان  
میں مصوتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔ اس بند میں  
اگرچہ بندشی آوازوں میں سے ت کی تکرار قافیے کی وجہ سے ہوتی ہے اور ب اور ک کا  
فیزم اور ن کا بھی استعمال ملتا ہے، لیکن ان آوازوں کی تکرار اس جہان پر نہیں جس  
پہانے پر صغیری یا مسلسل آوازوں کی تکرار ملتی ہے۔ بندشی آوازیں ہوا کی بندش سے پیدا  
ہوتی ہیں۔ ان کے مقابلے پر صغیری اور مسلسل آوازوں میں فردانی اور بے کرائی کا تاثر  
پیدا کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت پائی جاتی ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری  
ہے کہ اردو مصمتوں میں بندشی آوازوں کی تعداد نصف سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں  
سے آدھے مصمتے سادہ ہیں اور آدھے ہککار۔ سادہ آوازیں اکثر زبانوں میں ملتی ہیں اور  
جڑی حد تک مشترک ہیں، لیکن اردو کا امتیاز ہککار اور معکوس آوازوں سے پیدا ہوتا ہے

جو تعداد میں چودہ ہیں اور ان کے مقابلے میں صغیری اور مسلسل آوازیں تعداد میں  
صرف نو ہیں۔ اب اس روشنی میں اقبال کے یہاں یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے  
کہ ادپر کے سولہ مصرعوں میں ہککار آوازیں صرف پانچ بار آتی ہیں جبکہ صغیری اور مسلسل  
آوازیں ایک سو اٹھارہ بار استعمال ہوتی ہیں! گویا ہککار آوازوں کا چلن نہ ہونے  
کے برابر ہے، اور وہ بھی صرف دو شعروں میں:

ع جس سے دکھائی ہے ذات زیر ویم ملکات

ع تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ

یعنی ہککار آوازیں وہی آتی ہیں جہاں ان کا استعمال ناگزیر تھا یعنی ضمیر میں یا فعل میں۔  
اور یہ بات معلوم ہے کہ اردو کے فعال و ضما تر کا ڈھانچا سرتا سر زمینی ہے۔ اس  
بند کے نتائج پر یہ سوال بہر حال قائم کیا جاسکتا ہے کہ کہیں اس بند میں ان آوازوں کا  
وقوع کسی خاص وجہ سے تو نہیں، یا یہ محض اتفاقی تو نہیں کہیں ایسا تو نہیں کہ ہیں دھوکا  
ہو رہا ہو اور اقبال کے کلی صوتیاتی آہنگ سے ان نتائج کا کوئی بڑا تعلق نہ ہو۔ اس کا  
جواب دینے سے پہلے نظم کے دوسرے بندوں کے نتائج معلوم کر لینے چاہئیں:

بند	صغیری و مسلسل آوازیں	ہککار و معکوس آوازیں
پہلا بند	۱۱۸	۵
دوسرا بند	۱۰۹	۲
تیسرا بند	۱۲۸	۳
چوتھا بند	۱۲۳	۴
پانچواں بند	۱۱۴	۳
چھٹا بند	۱۲۳	۷
ساتواں بند	۱۱۶	۱۴

صغیری آوازوں کے استعمال کی یہ صوتیاتی لے آخری بند تک میں ملتی ہے۔ یہاں  
ان اشارے کے پیش کرنے سے مراد یہی ہے کہ مصرعوں کو پڑھتے ہوئے ان آوازوں پر نظر رکھی

جائے جو اس نظم کے صوتیاتی آہنگ میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں اور جن کے در و بست لے اس نظم کو سنائیے اور صوتیاتی ہم آہنگی کا عجیب و غریب مرقع بنادیا ہے ذیل کے بند میں صفیری آوازیں ۱۱۲ بار اور ہنگام آوازیں صرف ۶ بار آتی ہیں :

وادی کہار میں غسری شفق ہے سحاب  
نعل بنشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب !  
سادہ و پُر سوز ہے دختر دہقان کا گیت  
کشتی دل کے لیے یل ہے مہر شباب !  
آپ روان کبیر ! تیسرے کنارے کوئی  
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب  
عالم نو ہے ابھی پردہ تقدیر میں  
میری نگاہوں میں ہے اس کی سرے حجاب  
پردہ اشما دوں اگر چہسرا افکار سے  
لانہ کے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب  
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی  
روح ام کی حیات، کشمکش انقلاب !  
صورتِ شمشیر ہے دستِ نضایں وہ قوم  
کرتی ہے جو ہر زمان اپنے عمل کا حساب

نقش ہیں سب ناتمام، خواب جگر کے بغیر !  
نغمہ ہے سوادے عالم، غلبہ جگر کے بغیر !

(۶:۱۱۲)

اس پوری نظم کا صوتیاتی تناسب حسب ذیل ہے :

ہنگام و معکوس آوازیں

۳۹

صفیری و مسلسل آوازیں

۹۳۱

تعداد اشعار

۶۴

گویا صفیری اور مسلسل آوازیں جو اردو میں ہنگام و معکوس آوازوں سے تعداد میں خاصی کم ہیں (۱۳۱۹) اقبال کے یہاں بین گنا سے بھی زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ اس تجربے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صفیری اور مسلسل آوازوں کی کثرت اور ہنگام و معکوس آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے جس سے اقبال کے نثر خانہ آہنگ ہمک رسائی ہو سکتی ہے۔ چنانچہ اب اقبال کی بعض دوسری شاہکار نظموں پر بھی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ ذوق و شوق کے ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سا  
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں !  
حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردہ وجود  
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں !  
شرب و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب !  
کوہِ احم کو دے گیا رنگ برنگ طلساں !  
گرد سے پاک ہے ہوا، برگ نہیں دھل گئے  
ریگبِ فواج کا غم نرم ہے مشعلِ پرنیاں !  
آگ بھی ہوتی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر  
کیا خبر اس مقام سے گزرتے ہیں کتنے کارواں !

آئی صا اے جزین تیرا مقام ہے یہی اب فراق کے لیے عیشِ دوا ہے یہی

ان اشعار سے بھی اسی بات کی توثیق ہوتی ہے جو پہلے کہی جا چکی ہے۔ ہنگام آوازیں صرف وہیں آتی ہیں جہاں نعل کی بجوری ہے یا ایسے حروف میں جو اردو کی بنیادی لغظیات کا حصہ ہیں اور جن سے مفر نہیں۔ اس نظم کے ان حصوں سے بھی اس مفروضے کی تصدیق ہو جاتی ہے جس کا ذکر ہم پہلے سے کرتے چلے آ رہے ہیں ۔

## ذوق و شوق

تعداد اشعار	صغیری و سلسل	ہیکار و مکتوسی
۳۰	۳۵۱	۲۳

یہ دونوں نظمیں بال جبریل سے تھیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر پہلے مجھ سے ہانگ درا سے حضرت راہ کو بھی دیکھ لیا جائے جو ان نظموں سے بارہ تیرہ سال پہلے مکھی گئی تھی۔ اس کا آغاز مشاعر اور حضرت کے مکالمے سے ہوتا ہے جس کے بعد مختلف عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ پہلے ایک بند پر نظر ڈال لی جائے۔ اس کے بعد پورا تجزیہ پیش کیا جائے گا:

ساحل دریا پہ میں اک رات تھا کھونظر

گوشہ دل میں چھپائے اک جہان اضطراب

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر

ضی نظر حیراں کر یہ دریا ہے یا تصویر آب !

جیسے گہوارے میں موجا ہے نفل شیر خوار

موج مضطرب تھی کہیں گہرائیوں میں مست خواب !

رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں امیر

انجم کم صنو گرفتار طلسم ماہیتاب !

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکب جہاں پہا خضر

جس کی پیری میں ہے مانند کمرنگ شباب

کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویاے امرا ازل

چشم دل وا ہو تو ہے تقدیر عالم بے حجاب !

دل میں یہ سن کر، بیاہنگامہ محشر ہوا میں شہید جستجو تھا یوں من گستر ہوا

## حضرت راہ

تعداد اشعار	صغیری و سلسل	ہیکار و مکتوسی
۸۵	۱۲۱۵	۸۴

اقبال کی دوسری مشہور نظموں میں "طلوع اسلام"، "مین خدا کے حضور میں" ابلیس کی مجلس شوریٰ اور "شعاع امید" میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے۔ حضرت راہ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق کی طرح طلوع اسلام بھی ترکیب بند ہے۔ مین خدا کے حضور میں سلسل اور شعاع امید اور ابلیس کی مجلس شوریٰ بندوں میں منقسم نظمیں ہیں۔ "ساقی نامہ" البتہ مثنوی ہے جس میں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے افعال کا استعمال بڑھ گیا ہے، جس سے ہیکار و مکتوسی آوازوں کی تعداد پر بھی اثر پڑا ہے۔ اگرچہ یہ پوری مثنوی کی کیفیت نہیں ہے، تاہم ہیکار و مکتوسی آوازیں کہیں قافیہ ردیف کی مجبوری کی وجہ سے تو کہیں بیان کی روانی کو برقرار رکھنے کے لیے در آتی ہیں۔ یوں بھی "پھر"، "بھی"، "مجھ"، "کچھ"، "تھا"، "تھی" بنیادی لفظوں کا استعمال سلسل کلموں میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ آوازیں اقبال کے یہاں غزل کے شعروں میں بھی کہیں کہیں ناگزیر طور پر وارد ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے مصرعے

لاحظہ ہوں !

ع گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

ع نہ چھوئے مجھ سے لندن میں بھی آدایگر خیزی

ع جڑا نہ مان ذرا آدماء کے دیکھ اُسے

ع تو آجکواسے سمجھا اگر تو چہارہ نہیں

ع خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آئے ہیں

ع خود کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں

ع اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے نناک

ع تری نگاہ فرد مایہ ماتھ ہے کوتاہ

- ۶ گلا تو گھونٹ دیا اہل مدسہ نے ترا  
۶ خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے  
۶ جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی  
۶ گر بات کہ میں ڈھونڈتا ہوں دل کی کشاد  
۶ آدم کو سکھاتا ہے آداب خداوندی  
۶ مسائل نظری میں الجھ گیا ہے خطیب

اقبال کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کے قلیل استعمال کی خصوصیت کو ذہن نشین کرنے کے لیے اقبال کا تقابلی کسی ایسے شاعر سے کرنا ضروری ہے جس کا پیرایہ بیان بول چال کی زبان سے قریب ہو اور جس کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال فطری طور پر ہوا ہو۔ اس سے یہ اندازہ بھی کیا جاسکے گا کہ اردو میں ان آوازوں کے فطری استعمال کا اوسط کیا ہے اور کیا اقبال کے یہاں اس سے واقعی کوئی انحراف ملتا ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ہمارے بڑے شاعروں میں بول چال کی زبان سے قریب ہونے کا شرف میر تقی میر کو حاصل ہے۔ ان کے یہاں سینکڑوں غزلیں ایسی ہیں جن کے ردیف و قوافی میں بھی ہکار و معکوسی آوازیں آزادانہ استعمال ہوتی ہیں :

ہم تو اک آدھ گھڑی اٹھ کے جدا بیٹھیں گے ... کھا بیٹھیں گے، چھپا بیٹھیں گے

میر ہی چاہتا ہے کیا کیا کچھ ... سمجھا کچھ، ٹھہرا کچھ

پود نقش و نگار سا ہے کچھ ... اعتبار سا ہے کچھ، پیار سا ہے کچھ

موم کچھ تھے ترے دل کو سو پتھر نکلا ... دفتر نکلا

خوش وہ کہ اٹھ گئے ہیں داماں جھٹک جھٹک کر ... کھٹک کھٹک کر، شک شک

دل جو تھا اک آبلہ پھڑا گیا ... کوٹا گیا، چھوٹا گیا

بھاری پتھر تھا جو کمر چھوڑا ... توڑا، تھوڑا

میر کے یہاں ایسی غزلیں بھی ہیں جو ٹہریاٹ پر ختم ہوتی ہیں :

آشوب دیکھ چشم تری سر سے ہیں جوڑ ... موڑ موڑ، پھوڑ پھوڑ

ہوا ہے نواب سونا آہ اس کروٹ سے اس کروٹ ... ٹٹ ٹٹ، کھٹ کھٹ  
دل لین میں ہوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ ... ٹٹ کھٹ، جگھٹ  
لیکن اگر صرف ایسی غزلوں کو سامنے رکھا جائے تو نتائج مبالغہ آمیز نکلیں گے۔ کیونکہ  
اول تو قافیے اور ردیف میں آوازوں کے استعمال کے شوری ہونے کا امکان ہوتا ہے،  
دوسرے یہ کہ ایک بار جب ایسی آوازیں مطلع کے قافیے ردیف میں آئیں تو باقی اشعار  
میں ان کا التزام واجب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اگر صرف ایسی غزلوں کا تجزیہ کیا جائے تو میر  
کے کلام میں ان آوازوں کے تناسب کی نہایت مبالغہ آمیز تصویر سامنے آئے گی۔ بہتر یہ  
ہے کہ بعض دوسری غزلوں کو لیا جائے اور ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کو ردیف  
و قوافی سے ہٹ کر دیکھا جائے :

تعداد اشعار	ہکار و معکوسی آوازیں
۱۵	۲۴
۹	۱۴
۹	۲۷
۳۳	۶۵

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا تناسب تقریباً دو  
آو زنی شعر ہے۔ پورے کلیت کا تجزیہ کیا جائے تو یہ تناسب کچھ زیادہ ہی نکلے گا، اس سے  
کم ہرگز نہیں۔ اس سلسلے میں کلام غالب کو دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، اختصار کی  
خاطر ہم نے غالب کی غزلوں کے اتفاقی تجزیے پر اکتفا کیا جس کی تفصیل حاشیے میں درج ہے

م	۳۱	۲۰	تعداد اشعار	ہکار و معکوسی آوازیں
۵۳	۵۲	۱۱	۱۳	۳۱
۹۵	۹۴	۱	۶	۱۱
۱۰۱	۱۰۰	۱	۶	۱۲
۱۲۳	۱۲۲	۱	۶	۱۴
۱۶۱	۱۶۰	۱	۶	۱۵
۲۰۱	۲۰۰	۱	۶	۱۶
				۸۹



اس تجزیے سے یہ حقیقت سامنے آئی کہ غالب کے کیا نوے اشعار میں معکوسی اور ہککار آوازیں نواسی بار آئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں بھی جنہیں اپنے گفتہ فارسی اور مستعار "نقش" لائے رنگ رنگ پر ناز تھا، ان آوازوں کے استعمال کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے۔ میر اور غالب کے اس تناظر میں دیکھیے تو ان آوازوں کے استعمال کے سلسلے میں اقبال کی صوتی انفرادیت کی حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے :

میر : ہککار و معکوسی آوازیں فی شعر ۲

غالب : ہککار و معکوسی آوازیں فی شعر ۱

اقبال : ہککار و معکوسی آوازیں فی شعر ایک سے کم

ان نتائج سے ظاہر ہے کہ میر جن کے ہاں ہککار و معکوسی آوازوں کا استعمال تقریباً فطری ہے، ان کی بہ نسبت غالب کے یہاں ان آوازوں کا استعمال آدھا اور اقبال کے یہاں سب سے کم ہے۔ ان نتائج کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاید اقبال کے یہاں ہککار و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔ اب اس کو صغیری و مسلسل آوازوں کے استعمال سے ملا کر دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے کہ عربی فارسی لفظیات کا ذخیرہ جو اقبال کا سرمایہ امتیاز ہے، وہی غالب کے لیے بھی وسیع اختیار تھا، لیکن مشترک مرچنڈ لفظیات کے باوجود دونوں کے یہاں اس کے پہلو پہلو ہککار و معکوسی آوازوں کے استعمال کی کیفیت میں خاصا فرق ہے۔

غالب کے صوتی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے پروفیسر مسعود حسین نے ان کے یہاں صغیری آوازوں کے استعمال پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان کا بیان ہے "ان (غالب) کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعری زبان کو انھوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر عربی لالہ زاروں میں لاکھڑا کیلئے

۱۔ مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشورہ بین الاقوامی غالب سیمینار

غالب اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ اقبال کے رموز و علامت میں بڑی تعداد ایسے الفاظ کی ہے جن میں صغیری اور مسلسل آوازیں نمایاں طور پر استعمال ہوتی ہیں، یا پھر ایسی آوازیں آتی ہیں جو سنہ کے اگلے حصوں سے ادا ہوتی ہیں :

شاہین مشرق شمع و شاعر شجاع روشنی شفق شعلہ فقر  
فرٹنے فرمان فقیہ خودی دغا عقل دغش ارض و سما ذوق و شوق  
زمان و مکان سوز و ساز درد و داغ جستجو آرزو شہید جستجو شکرد  
شکایت تسلیم و رضا اہلس و آدم نیماں و صدف زلیبت مسجد لقا  
درسہ صوتی خانقاہ کلیسا مرد مومن شمشیر و سنا طاق و دباب  
نرگس نالہ بلبل نالہ صحرا چسما و لالہ

اس خصوصیت کی توثیق ان غزلوں سے بھی ہوتی ہے جہاں اقبال کئی لفظوں کے منہی سیٹ میں ایک کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً وہ شہباز اور عقاب پر شاہین کو ترجیح دیتے ہیں، یا جنت، بہشت اور فردوس میں سے فردوس کا زیادہ استعمال کرتے ہیں، یا شمس، خورشید اور آفتاب میں سے وہ زیادہ آفتاب کے حق میں ہیں اگرچہ اس انتخاب میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کا بھی ہاتھ ہے جس کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا، یہاں اس بات کی وضاحت مقصود ہے کہ صغیری و مسلسل آوازوں کا استعمال تو غالب کے یہاں بھی کثرت سے ہوا ہے، لیکن اقبال کی نئے حرک اور رجائی ہے جبکہ غالب کا تفکر حزن پر ہے اور اس میں الم ماک کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کے اظہار میں منہ کے اگلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں کے بہائے منہ کے پچھلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسوع آوازوں سے مدد لی ہے، مثلاً ذیل کے اجزائے کلام غالب کے پسندیدہ الفاظ ہیں اور ان میں گ، ج، د، ی، ب اور م کی جو نمایاں حیثیت ہے وہ ظاہر ہے :

دل و جگر زخم جگر جگر دہری کا دعویٰ دعوت مرگاہ نگاہ بے علما  
بت سیدادگر ستم گر جاں غم گسار غارت گر جس دفا درد چراغ محفل  
داغ دل درد بے دوا مرگ مرنا رگ جاں رگ سنگ سنگ گراں

یعنی اقبال کے یہاں طویل غنائی مصوتوں کا اوسط فی شعر ۱۴.۸ ہوا۔ اس اوسط کی توثیق کے لیے اقبال کی کسی دو غزلوں پر بھی نظر ڈالی گئی۔

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پرودہ ساز : اشعار : ۹ : طویل مصوتے ۸۸  
 سادگی پر اس کے مرنے کی حسرت دل میں ہے : اشعار : ۷ : ۹۸  
 دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی : اشعار : ۹ : ۹۹  


---

 ۲۸۵  
 اوسط فی شعر ۱۱

**I n t e r v i e w**

13 14 15 16 17

کل ۱۳۶ اشعار ۱۰ اوسط ۹۴ فی شعر

۱۷۔ مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشورہ بین الاقوامی غالب  
سینٹر ۱۹۶۹ء ص ۲۰۵۔

گوا غالب کے یہاں طویل مصوتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں۔ غالب کی جس کم آہنگی کا ذکر پروفیسر مسود حسین نے کیا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی ایک وجہ طویل مصوتوں کی کفایت ہو۔ لیکن ابھی اس بارے میں پوری تصویر سامنے نہیں آئی۔ غالب کے یہاں طویل مصوتوں کی کفایت اور اقبال کے یہاں ان کیفرادانی کا پورا اندازہ اسی وقت لگایا جاسکتا ہے جب اس بارے میں میر کا اوسط بھی سامنے ہو :

ابھی ہو گئیں سب تدبیریں	۰۰	:	اشعار	۱۵	:	طویل مصوتے	۲۸۲
کچھ کر دیکھ کر	۰۰۰۰	:	۹	:	۱۰۱		
سنتیاں کھینچیں سوکھیں	۰۰۰	:	۹	:	۱۴۰		
						<u>۵۲۳</u>	<u>۳۳</u>

#### اوسط فی شعر ۱۶

اب ان تینوں مشاعروں کے یہاں طویل مصوتوں کے استعمال کی جو تصویر مرتب

ہوتی ہے وہ یوں ہے :

حیر	۱۶	طویل مصوتے فی شعر
غالب	۱۱	۰ ۰ ۰
اقبال	۱۶	۰ ۰ ۰

اس تقابلی تجربے سے یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طویل مصوتوں کے معاملے میں اقبال غالب سے خاصے آگے ہیں اور میر کے ہم پلہ ہیں۔ اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فردانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا ایک عام رجحان ہے کہ نفیث مرث طویل مصوتوں ہی کے ساتھ وارد ہوتی ہے۔ نفی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جواہریت ہے، وہ مہاج بیان ہیں۔ اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے

در اصل یہ ہے کہ طویل و غنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زنائے دار صغیری و سلسلہ دار "مسنل" آوازوں کی آسانی کیفیات کے ساتھ مربوط و ممزوج ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صغیری و مسنل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ رابطہ و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی طبع پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش انتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے نحرک و تموج اور رنگ و دلولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہا جاسکتی ہے۔

(۱۹۶۶ء)

اقبال کے یہاں اسمیت کا پڑ بھاری ہوگا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، یعنی ہمارا فعل ننانوے لی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پر اکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔ اقبال کے یہاں لقب اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نواسے شوق سے حریم ذات اور گنبدِ افلاک میں غفلت پانپا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمت مردانہ یزداں پر کند ڈالتی ہے، اور کاریں جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منتظر چاہتی ہے۔ یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں، اور سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کو منتہا قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزالی اور ابن عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانہ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا ما از پئے سنائی و عطار آندیم پر فخر کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیرِ رومی و حافظ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں، اور اس سبکے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال و عظمت، حرکت و حرارت، قوت و شوکت اور دولتِ حیات کی جو کیفیت ملتی ہے، اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت NOMINALIZATION کا دور ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا ہمارے اس تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے اقبال کے اس طرح کے اشعار سے :

سلسلہ روز و شب، نقشِ گزِ حادثات  
سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و ملامت  
سلسلہ روز و شب، تابِ حریرِ دو رنگ  
جس سے بناتی ہے ذاتِ اپنی قبلے صفات  
سلسلہ روز و شب سلسلہ ازل کی نفاذ  
جس سے دکھائی ہے ذاتِ زیرِ دہمِ ممکنات  
تجو کو پرکھنا ہے یہ، تجو کو پرکھنا ہے یہ  
سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات

## اسلوبیاتِ اقبال

نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں

صرفیاتی و نحوئیاتی نظام

اقبال کے صوتیاتی نظام کا مطالعہ ہم اس سے پہلے پیش کر چکے ہیں۔ اقبال کے صرفی و نحوئی امتیازات بھی اتنے ہی اہم ہیں، اور شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعہ کا ضروری حصہ ہیں۔ ذیل کے مضمون میں اقبال کے صرفی و نحوئی امتیازات کے صرف ایک پہلو یعنی اسمیت NOMINALIZATION اور فعلیت VERBALISATION کو لیا جائے گا۔ صرفیات MORPHOLOGY اور نحویات SYNTAX میں یوں تو ہر اس چیز کی اسمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزائے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے، اور اس حد تک کہ بعد میں پلوتارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا۔ ہمارے بڑے فکر اپنے تخلیقی سفر میں منفیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں، اور ان کے جہانِ معنی سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوب شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی نئے مہازی ہے۔ وہ نطقِ اعزالی اور شکوہ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلقات اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ



تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری ہلات موت ہے میری ہلات

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا

ایک نلے کی رو، جس میں دن ہے نہ رات

آنی و فانی تمام مجوزہ ہے ہنس

کار جہاں بے ثبات کار جہاں بے ثبات

اذل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا

نقش کہن ہو کہ نومسند آفرین

یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نقر کے ہیں معجزات آج دسر و سپاہ

نقر ہے میروں کا میر و فقرت شاہوں کا شاہ

علم نقیہ و حکیم، فقر و سب و کلیم

علم ہے جو اے راہ، فقر و دانائے راہ

نقر مقام نظر، علم مقام خبر

نقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گماہ

سبقرط کے پہلے بند میں اگرچہ یہ محسوس نہیں ہوتا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ افعال کا بڑی حد تک

حذف ہوا ہے۔ پہلے تیزوں مصرعوں

سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات

سلسلہ روز و شب، اصل حیات و مہمات

سلسلہ روز و شب، تار حیرت و رنگ

میں کوئی بھی فعل نہیں ہے، اور جتنے الفاظ ہیں، سب اسم ہی اسم ہیں، SUBSTANTIVES

یعنی اسم بشری اسم صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی صرفی و نحوی مزاج

کے ہیں مین مطابق ہیں، اور انھیں فارسی میں تسلیم کیا جا سکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم جوڑتے

مصرعے پر پہنچے ہیں :

جس سے بنائی ہے ذات اپنی قبائے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں، اور / جس سے بنائی ہے / کے ٹکڑے سے جس کا

اصل NUCLEUS فعل / بنائی / ہے، پہلے کے تیزوں مصرعے بھی اردو کے لسان سانچے میں

ڈھل جاتے ہیں۔ / سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات / اپنی جگہ اردو کا بھی مکمل کلمہ

ہے۔ لیکن فعل کے بغیر مکمل نہیں ہوتا، اگرچہ ضروری نہیں کہ فعل کا استعمال ظاہر

ہو یعنی فعل ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE میں نہ ہو، مگر داخل ساخت

DEEP STRUCTURE میں تو موجود ہوگا ہی۔

اب دیکھیے :

سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات

سلسلہ روز و شب، اصل حیات و مہمات

سلسلہ روز و شب، تار حیرت و رنگ

میں کس فعل کا حذف ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مصرعے بیان STATEMENT پر مبنی ہیں، اور داخل

ساخت DEEP STRUCTURE میں جس فعل کا حذف ہوا ہے وہ فعل ہوتا "TO BE" کی شکل

"ہے" ہے، یعنی سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات ہے یا سلسلہ روز و شب تار حیرت و رنگ

ہے وغیرہ۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ / ہے / یا / است / کے حذف

کی خصوصیت اردو اور فارسی میں مشترک ہے۔ مطالعہ صرف / ہے / تک محدود نہیں ہے

"TO BE" بنیادی صیغہ اور زمانہ ہے، جب بنیادی صیغے کی یہ کیفیت ہے تو حذف کا یہ عمل

دوسرے صیغوں اور زمانوں پر بھی وارد ہوگا۔ لیکن یہ خصوصیت صرف اردو اور فارسی کی نہیں۔

جرمن اسکالر PETER HARTMANN نے سنسکرت کی اسمیت کا دقیق نظریے مطالعہ کیا ہے :

(NOMINALE AUSDRUCKSFORMEN IN WISSENSCHAFTLICHEN

SAHSKRIT. HEIDELBERG, 1955)

اس کا بیان ہے کہ سنسکرت میں "TO BE" / است / کی تمام شکلوں کا یہی نام

صیغوں کا اور زبانوں کا انخذاً ممکن ہے۔ سنسکرت اور پہلوی یعنی فارسی قدیم بہنیں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہ خصوصیت ہند ایرانی اور ہند آریائی میں مشترک رہی ہوگی، اور دیں سے جدید آریائی زبانوں بالخصوص اردو میں آتی ہوگی مسجد قرطبہ کے پہلے بند کے باقی مصرعوں میں بھی فعل کے انخذاً کی تاک جھانک نظر آتی ہے، اور یہ پورے بند کو اسمیت کے رنگ میں رنگے دے رہی ہے، سولہ مصرعوں کے اس بند میں / بناتی / کے علاوہ فعل صرفت دو جگہ آیا ہے۔ / دکھائی ہے ذات / یا / تجھ کو پرکھتا ہے یہ تجھ کو پرکھتا ہے یہ / یا پھر ادا دی اسے / ہوں / ہے، ورنہ عام نقشہ فعل کے انخذاً کا ہے،

آنی و فانی تمام مجھہ اے ہنسہ  
کار جہاں بے ثبات، کار جہاں بے ثبات  
اول و آخر فنا، باطن و ظہر فنا  
نقش کہن ہو کہ نو، منسن آخر فنا

ان مصرعوں میں کہیں کوئی فعل نہیں یہی حال غزل کے ان اشعار کا بھی ہے جو اد پر پیش کیے گئے، امدادی افعال / ہیں / ہے / کی جھلک تو ہے، اصل فعل کہیں نظر نہیں آتا، نیز ایسے اشعار میں

نقد مقام نظر علم مقام غم  
فقر میں مستی ثواب علم میں مستی گناہ

میں صرف حرف "میں" کی وجہ سے اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انخذاً کا ادبی عالم ہے جو اد پر پیش کیے گئے باقی تمام اشعار میں ملتا ہے۔

اسمیت اور فعلیت کے اس رشتے سے بعض بنیادی سوال ابھرتے ہیں۔ کیا زبان میں اسمیت اور فعلیت دو متبادل چیزیں ہیں؟ یا ان کا فرق محض درجہ استعمال کا فرق ہے؟ نیز یہ کہ کسی بھی معن میں اسما اور افعال میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ یا اس بارے میں ہر زبان اپنا مزاج رکھتی ہے جو اس تناسب پر اثر انداز ہوتا ہے، اور اس کو گھٹاتا بڑھاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس بحث میں اسم سے کیا مراد ہے؟ کیا اسما سے صفت

اور ضما ترکا شمار اسم کے ساتھ نہیں ہوگا۔ نیز کیا پورے کلمہ اسمیت یعنی / سلسلہ دوز و شب / یا / ساز ازل کی فضاں / کو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے؟ یا مصادر و مضارع جو اسما کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں، اسم شمار ہوں گے یا فعل؟ یا جار ہوں گا، چلا جاتا ہوگا، اٹھتے ہی چل پڑا تھا۔ یہ فعلیہ کلمے ایک فعل ہیں یا کئی؟ نیز فعل امدادی، فعل ناقص اور فعل آم میں بھی تمیز ضروری ہے۔ RULON WELLS نے اپنے مضمون DOMINANT AND VERBAL STYLE میں ایسے بعض مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ وہ سٹ عر کے بجائے DICTION اور اسلوب STYLE میں فرق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر زبان اس بارہ خاص میں شاعر کو انتخاب کا حق دیتی ہے کہ وہ اپنی ترجیحات طے کرے یعنی کسی پہلو کو رد یا کسی کو قبول کرے تو اس سے اسلوب مرتب ہوتا ہے، ورنہ جو کچھ ہے وہ زبان DICTION ہے، اسلوب نہیں۔ اگرچہ بعض زبانوں کا جھکاؤ اسمیت کی طرف اور بعض کا فعلیت کی طرف ہوتا ہے، لیکن ایک ہی بات جو اسمیت طور پر کہی جاسکتی ہے، اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جاسکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ بات صحیح ہے کہ موضوع سے اسلوب متاثر ہوتا ہے، لیکن اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں یہ صرف ایک حد تک ہی قابل قبول ہے، ورنہ بعض موضوعات صرف اسمیت پر ایسے میں ادا ہو سکیں گے اور بعض کا ظہار صرف فعلیت پر ایسے میں ممکن ہوگا۔

RULON WELLS اس بارے میں موضوع کی جبریت کا بالکل قائل نہیں۔ اس کا کہنا ہے:

"MERE VARIATION OF STYLE IS MADE NOT TO ALTER THE SUBSTANCE OR CONTENT OF WHAT IS EXPRESSED BUT ONLY THE WAY OF EXPRESSING IT: UNDERLYING THE VERY NOTION OF STYLE IS A POSTULATE OF INDEPENDENCE OF MATTER FROM MANNER. IF A GIVEN MATTER DICTATES A PARTICULAR MANNER, THAT MANNER SHOULD NOT BE CALLED A STYLE, AT LEAST NOT IN THE SENSE THAT I HAVE BEEN SPEAKING OF. BUT THIS POSTULATE DOES NOT PRECLUDE THAT A CERTAIN MATTER SHALL FAVOUR OR 'CALL FOR' A CERTAIN MANNER-THE SO CALLED FITNESS OF MANNER TO MATTER, OR CONSONANCE WITH IT." (P. 215)

اسمیت سے فعلیت کی طرف آنے پر تے جملے کی پوری ساخت بدل جاتی ہے، فعل کے در آلے سے حروف جلد اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آجاتے ہیں، اور تمام نحوی مناسبوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ انگریزی کے بارے میں RULON WELLS نے ثابت کیا ہے کہ اسمیت سے جملے طویل ہوتے ہیں، فعلیت سے مختصر۔ ہمارا خیال ہے سنسکرت، فارسی اردو اور ہندی میں ان کا بالکلکس صحیح ہے یعنی اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ البتہ اس بارے میں ذیل کے نتائج اہم ہیں :

( الف ) اسما بذاتہ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پر شکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ افعال میں آوازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

( ب ) فعلیت سے ترسیل معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

( ج ) اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

( د ) اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جاسکتا ہے۔

( ۱ ) فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

( ۲ ) پختہ فعلیہ اسلوب کی تخلیق پختہ اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تم داری اور ضمنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرم ہوجانے کی ایک وجہ ہی اسمیت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال تھا۔ نہ صرف یہ کہ ”اسی“ اپنے دونوں معنی میں حذوت ہو سکتا تھا یعنی ہے کے معنی میں بھی اور وجود کے معنی میں بھی، بلکہ سنسکرت میں ایسے سابقے اور لاحقے بہت بڑی تعداد میں ہیں جن کی مدد سے افعال کو اور کلام کے کسی بھی جزو کو اسم میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ سہولت یونانی زبان میں بھی تھی لیکن اس حد تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آتا جو اسمیت کا شاہ کار تھا جس میں تمام سوتر یکے گئے اور ”سوتر اسلوب“ کہلا گیا ہے۔ پاننی کی گرامر اسی اسلوب میں ہے۔ یہ اختصار اور اجمال کی آخری حد ہے۔ اس کی ایک وجہ

اشارہ کو حفظ کرنے کی ضرورت بھی تھی، مگر جتنا مختصر ہوگا یاد کرنے میں اتنی ہی سہولت ہوگی سنسکرت اور فارسی ترکیبی SYNTHETIC زبانیں ہیں، یعنی ان میں الفاظ ایک دوسرے سے مربوط ہوجاتے ہیں، اور ان کی اپنی وحدت زائل ہوجاتی ہے۔ اردو اور ہندی اور کسی دوسری جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تصریفی ANALYTICAL ہیں، ان میں نحوی مناسبوں کی وجہ سے تصریف تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی لغوی وحدتیں زائل نہیں ہوتیں۔ یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرف تاریخی ارتقا اور گریز کی صورت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس روشنی میں اقبال کے کلام کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اب تک اقبال کی اسلوبیاتی اسمیت کے بارے میں جو تاثر ہم نے قائم کیا ہے، وہ خاصا غرضی TENTATIVE اور ادھورا ہے، اور اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔ اس کا کچھ احساس تو مسجد قرطبہ کے باقی بندوں کے مطالعہ ہی سے ہوجاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال جب بھرود نصرات کے بارے میں فکر کرتے ہیں، یعنی زبان و مکان، یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی، یا فقر و قلندری، تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہوجاتا ہے۔ مسجد قرطبہ کے پہلے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں یہی کیفیت ہے۔ چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورت حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر شعر میں فعل کا عمل دہل دیکھا جاسکتا ہے :

وادی کہار میں غسرتی شفق ہے سحاب

لعلیٰ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

سادہ دہڑے سوز ہے دختر دہقان کا گیت

کشتی دل کے لیے سیل ہے عہد شباب

آب روان کبیر حیرت سے کہہ رہے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب  
 عالم نو ہے ابھی پردہٴ تقدیر میں  
 میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب  
 پردہ اتحادوں اگر چہرہٴ انکار سے  
 لاندے کے گاہ فرنگِ سیرِ نواؤں کی تاب  
 جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی  
 روحِ ام کی حیات کشمکشِ انقلاب  
 صورتِ شمشیر ہے دستِ تھا میں وہ قوم  
 کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عین کا حساب  
 نقش ہیں سب نامِ نونِ جگر کے جب  
 نغمہ ہے سودا سے عاجز توں جگر کے بغیر

سعیت کی یہ کیفیت ذوق و شوق میں بھی ملتی ہے۔ اگرچہ پہلے دونوں مصرعوں میں  
 فعل کا حذف ہے۔ مگر دشت میں صبح کا سماں اور چشمہٴ آفتاب سے نور کی ندیاں  
 رواں کی کیفیت کے بیان میں انحال سے بچنا تقریباً ناممکن تھا۔ چنانچہ حسنِ ازل کی نمود کے  
 سیسے میں سماں شب کا ذکر ہے جو سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا ہے، جو گرد سے پاک ہے  
 رنگِ نیل دھل گئے ہیں اور رنگِ نواح کا نظم مشکل پر نیاں نرم ہے :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں  
 چشمہٴ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں  
 صحنِ ازل کی ہے نمود، چاکسِ پردہٴ وجود  
 دل کے لیے ہزار سودا، ایک نگاہ کا زباں  
 سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سماں شب  
 کوہِ احم کو دے گیا رنگِ برنگِ طپساں  
 گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخل دھل گئے

رنگِ نواح کا نظم نرم ہے مثلِ پریاں  
 آگ بھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طاب ادھر  
 کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کاواں  
 آئی صدائے جبریل تیر مقام ہے یہی  
 اہلِ فساق کے لیے میٹھ دوام ہے یہی

یہ تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری ترغیبِ عمل کی شاعری ہے۔ اس  
 میں مکرر باتِ اثباتِ ذات اور استحکامِ خودی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ زندگی کو کھلے ذہن سے  
 قبول کرنی ہے اور عمل کے ذریعے اسے با معنی بنانے کی طرف راجح کرتی ہے۔ اس خصوصیت  
 کے پیشِ نظر یہ وقت پیدا ہوتی ہے کہ شعر، اقبال کی فعلیت کی شیرازہ بندی میں کلر  
 ہے۔ یہی صیغہ امر کا بہت ہوگا مثال کے طور پر ذیل کے اشعار جو خط کشیدہ انحال آئے  
 ہیں وہ ترغیبِ عمل کا بیضہ دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً روشن  
 رخِ آرزو کر دے شہیدِ جستجو کر دے، جاہِ داں ہو جا، قیدِ مقام سے گزر، قلب و نظر  
 تیکر کر، تسخیرِ مقام، رنگ و رو کر، حزبِ کلیم پیدا کر، یا کھول آنکھ زمین دیکھ، فلک دیکھ  
 نس دیکھ کا ہجہ واضح طور پر ایسا ہے اور شد و مد سے عمل کی تلقین کرتا ہے۔

خودی میں ڈوب جا غافل، یہ سترِ زندگانی ہے  
 نکل کر حلقہٴ شام دھڑکے حب و داں ہو جا

ضمیرِ مانہ میں روشن چہرہٴ آرزو کر دے  
 جن کے ذرے ذرے دشیدِ جستجو کر دے

نواہیِ رہبر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

دلوں کو مرکزِ مہمزد و وفا کر



گیسویے تاب دلو کو ادھی تاب دار کھر  
ہوٹن و غم و شکار کر قلب نظر شکار کھر

فطرت کو خسرد کے رو برو کر

خودی میں ڈوب کے ضرب کلیم پیدا کر

مشراب کہن پھر بلا ساقیا	دہی جام گردش میں لا ساقیا
خسرد کو غلامی سے آزاد کر	جوانوں کو پیروں کا استاد کر
تڑپنے پھرنے کی توفیق دے	دل مرتضیٰ سوزِ حدیق دے
جگر سے دہی تیر پھیر پار کر	تنہا کو سبوں میں ہمیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی غیر	زمینوں کے شب زندہ داڑی کی غیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے	مرا عشتہ مہسری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر	یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر
مرا دل مری رزم گاہ حیات	گمانوں کے لشکر یقین کا ثبات
یہ کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر	اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لگا دے اسے

لٹا دے، چھکانے لگا دے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مثالیں زیادہ نہیں۔ کم از کم فعل کے استعمال کا یہ انداز غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا، یعنی صیغہ امر کا استعمال اقبال کا انداز نہیں۔ اگرچہ یہ بات اقبال کی حرک و پیمانی نے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کے اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہ راست کلمہ محض کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری

حرک و عمل شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی صریح غذا صیغہ امر سے حاصل نہیں کرتی تو پھر اس کی شیرازہ بندی کن اجزا سے ہوتی ہے اور اس کے اظہاری وسائل کیا ہیں۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہم پھر ذوق و شوق سے رجوع کرتے ہیں اور بات کو دہیں سے لیتے ہیں جہاں پر اسے چھوڑنا تھا:

آئے کائنات کا معنی دیر یاست تو

نکلے تری تلاں میں قافلہ لے رنگے ہو،

فرصت کشمکش مدہ ایں دل بے قرار را

یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را

یہ شعر مشتبہ ہے اور رسول اللہ کی محبت و عقیدت سے مراد ہے۔ یہاں توجہ افعال کے استعمال کی طرف نہیں مگر غماز کی طرف دلائل مقصود ہے یعنی صیغہ واحد حاضر یہاں ضمیر "تو" میں اس سوال کا جواب ڈھونڈنا چاہتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعلیت کی ترغیبات ذہنی کے بارے میں اوپر، مضامین کی ابتدا میں کیا ہے۔ انداز شعر اقبال کی ہمنیازی اور بیانِ محبت نہیں بلکہ شاید خطاب کی خواہش اقبال کی سب سے بڑی خواہش بننا غالباً اس بارے میں دو رائیں ہیں کہ یہ خواہش مقصود بالذات نہیں بلکہ ذریعہ دوسرے مقاصد کا حصول ہے۔ عام انسان بیداری و تشکیل جدید فکر و عمل کے مقصد کے لیے اقبال زمینی اور آسمانی دونوں اسی سطحوں پر خطاب کرتے ہیں۔ مخاطب کا انداز اس کی مریضی اور مریضی کی صورت کے طور پر ابھرتا ہے۔ مخاطب میں یہ بات نہ گھرا سمجھ سے نہیں چلتا، بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیل معنی کے لیے کائنات میں محبت، گریز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے بروج کار آنے کے لیے راہ کھل جاتی ہے۔ اقبال کی ابتدائی شاعری میں فعلیت کے امکانات کی ایک وجہ اور یہی ہے۔ اور وہ ہے مناظر فطرت سے ہم کلامی کی شدید خواہش۔ یہاں فطرت کی روح میں اتنا، اسے سمجھنا اور اس سے ایک با معنی رشتہ استوار کرنا چاہتے ہیں، اگرچہ مخاطب فطرت یا فطرت کے مناظر اس کی روح سے ہے اور اس میں ہم کلامی

COMMUNICATION میں گفتگو کا یہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے مخاطب کی نئے شدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہو گئی بعد کی شاعری میں فطرت کا کہیں ذکر آیا بھی ہے تو اس منظر کے طور پر یا نضا آفرینی کے لیے یا نظم کے مرکزی خیال کو REINFORCE کرنے یا اس کا اثر بڑھانے کے لیے، جس کی اچھی مثالیں ذوق و شوق اور ساقی امر کے پہلے چھتے میں یا مسہد قرطب کے آخری بند میں ملتی ہیں۔

اقبال کے یہاں مخاطب کی نئے کے وسعت اختیار کر لے کی کئی وجہیں ہیں ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رخ ہیں۔ آل احمد مدد نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اہلیت نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں وہ تینوں آوازیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے، دوسروں سے بھی بات کرتا ہے اور اپنے ڈرامائی کرداروں کے ذریعے بھی بات کرتا ہے جو شاعری کی غیر شخصی جہت ہے۔ لیکن ہمارا خیال ہے کہ اقبال کے یہاں پہلی آواز کمزور ہے اور دوسری اور تیسری آوازوں کی کار فرمائی سنا زیادہ ہے، اکثر و بیشتر اقبال دوسروں سے بات کرتے ہیں یا دوسروں کے ذریعے بات کرتے ہیں دوسری آواز کا رخ اگرچہ خروج کی طرف ہے لیکن کلام سکا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لیے اس سے مخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخلیق، آجی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرائی جاتی ہے، اس لیے اس سے مکالمے کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں پیرایوں یعنی مخاطب اور مکالمے میں ذرا سا فرق ہے۔ اگرچہ مخاطب میں بھی مکالمہ ہے لیکن ایک طرف، یعنی اس میں کہنے کی جہت ہے سننے کی نہیں، یعنی کوئی دوسرا نہیں بولتا۔ جبکہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ آوازوں کی مدد سے تشکیل پاتا ہے، البتہ فعلیت دونوں میں ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں بالخصوص دوسری اور تیسری آوازیں مختلف انواع اور مختلف المعانی ہیں۔ ان میں باری تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگان دین اور اشیاء اور فطری مناظر سب شامل ہیں۔ اقبال کو نعرے کہ حضرت یزداں میں بھی وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند نہ کر سکا۔ وہ خدا کو ارباب وفا کا شکوہ بھی سناتے ہیں اور اسے مجبور بھی کرتے ہیں

وہ تو گرجہ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے۔ باری تعالیٰ سے مخاطب کی یہ کیفیت بہت سی غزلوں اور نظموں کا مرکزی احساس ہے۔ اکثر جگہ اس سے چیلنج کی فضا ابھرتی ہے، اور باری تعالیٰ کے حضور میں نہ صرف طرح طرح کے سوال اٹھائے جاتے ہیں، بلکہ انسان کی بے مائیگی کے باوجود اس کے وجود پر شدید ترین اصرار کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ اس بارے میں صرف بابِ جبریل کی ابتدائی غزلوں کے چند اشعار دیکھ لینا کافی ہوگا:

اگر کج رو ہیں انجسم آسمان تیرا ہے یا میرا  
مجھے فکر جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا  
اگر ہنگام ہلے شوق سے ہے لامکاں خالی  
خطاکس کی ہے یا رب لامکاں تیرا ہے یا میرا  
محمد بھی تھا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا  
مگر یہ حزب مشیریں تر جہاں تیرا ہے یا میرا  
اسی کو کب کی آہانی سے ہے تیرا جہاں روشن  
زوال آدم خاک زیاں تیرا ہے یا میرا

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں  
کار جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر  
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل  
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نواسے شوق سے شورِ حرمِ ذات میں  
غلفہ ہائے الامان بستکدہ صفات میں  
تو نے یہ کیا غضب کہا مجھ کو بھی فاش کر دیا  
میں ہی تو ایک رازِ تصاسیخ کائنات میں

یارب یہ جہان گزراں خوب ہے لیکن  
کیوں غوار میں مردانِ صفا کیش و ہنرمند  
چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں میں بھی اقبال  
کرتا کوئی اس جسدِ گستاخ کا مسند بند

اقبال کی بعض نظموں میں ساقی سے بھی خطاب ہے، عام معنی میں بھی درود حال  
معنی میں بھی / ما پھر اک بار وہی بدہ و جام سے ساقی / ان میں محنت و عقیدت کی ایک  
لطیف و دلاویز کیفیت ہے۔ ویسے کلام اقبال میں ایسی منظومات کی کمی نہیں جن کے عنوان  
یا پہلے مصرعے ہی سے ان کی مخاطبت ظاہر ہو جاتی ہے۔ ان میں خاص خاص شخصیتوں یا  
گروہوں سے خطاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے اسلوبیاتی مطالبے میں خطاب کی اس شدید  
خوش گوئی کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس بارے میں ذیل کی نظموں کے صرف  
عنوان دیکھ لینا کافی ہوگا:

امراے عرب سے، صوفی سے، اے پیرِ حرم، شیخِ مکتب سے، فلسطینی عرب سے،  
ابنِ ہند سے، خطاب بہ جوانانِ اسلام،

پنجاب کے دیہات سے، پنجاب کے پیرِ زاروں سے،

ماہرِ غایت سے، ابنِ ہند سے، اپنے شعر سے، ناظرین سے، بھول کا تھک عطا  
بھونے پر ایف و جون کے نام، صیحت جوید کے نام، احدید سے، ایک فلسفہ  
ردِ سدا سے، ام عبدالعزیز کے نام، ... کی گود میں بی دیکھ کر، طلبہ  
علی گڑھ سے،

اب بعض عہدوں کا یہ آغاز دیکھیے:

ہمالہ / اے ہمالہ اے نصیبِ کشورِ ہندوستان  
مغل پڑمردہ / کس نیاں سے اے گلِ پژمردہ تجھ کو گل کہوں  
صدائے درد / ہاں ڈوبوے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے  
چاند / اے چاند من تیرا فطرت کی آرزو ہے

صبح کا ستارہ / لطفِ ہماں کی شمسِ قدس کو چھوڑ دوں  
نیا شوال / پنج کہہ دوں اے برہمن گر تو بڑا نہ مالے  
بلال / چمک تھا جو ستارہ ترے مقدور کا  
رخصت اے بزمِ جہاں / سوئے وطن جہاں ہوں میں  
دردِ عشق / اے دردِ عشق ہے گہبہ آبِ در تو  
سوامی رام تبرہ / ہم بطنِ دریا سے ہے اے نقطہ بے تاب تو  
گناہِ راوی / نہ پوچھو نیو سے جو ہے کیفیتِ مرے دل کی

قطع نظر ان منظومات کے جن میں مخاطب خاص شخصیات سے یا سرخشاں شہادت  
ہے جن کو نام نہ نہ گرو دیا گیا ہے، شعرِ اقبال کی یہ کیفیت ایک ایسے مخاطب کی ہے  
جس کو عموماً مخاطب کہنا مناسب ہوگا۔ یہ مخاطب بنی نوع انسان سے، رسالتِ آب سے،  
اہلِ ہند سے، جوان قوم سے، اہل ملتِ مدیہ سے ہے عمومی مخاطب کی یہ کیفیت  
اقبال کی پوری شاعری میں موجِ نہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ مسائل کیسے ہوں  
اقبال اکثر و بیشتر انھیں مخاطب کے پیرایے میں پیش کرتے ہیں:

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن

شیخ و ملا کو بڑی گنتی ہے درویش کی بات (حکومت)

نہیں منت کشِ آبِ مشنیدن داساں میری

غموں کی گفتگو ہے، بے زبانی ہے: ہاں میری (تعبیرِ درد)

خود کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں / ترا علاجِ نظر کے سوا کچھ اور نہیں  
تو بھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر / معرودِ حجاز سے گزر پاسِ دشام سے گزر

خدا مجھے کسی طرفاں سے آشنا کر دے (طالب علم)

دل سز سے خالی ہے نگہ پاک نہیں ہے  
پھر اس میں عجب کیا کہ توجہ پاک نہیں ہے

تری نگاہ فردا ہے ہمت ہے کوتاہ

تری خودی سے ہے روشن تما حرم وجود (تیار تر)

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن (فنون لطیف)

اے کہ ہے زیر فلک مثل شریر عیسیٰ نمود (وجود)

غلط نگر ہے تری چشم نیم از اب تک (روی)

مخاطب ہادی تعالیٰ سے ہو، حضور رسالت آپ سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبت من و تو کی ہے یعنی مستکلم بہ حاضر گویا سرچشمہ اقبال کی ذات ہے اور خطاب کسی دوسرے سے ہے۔ یہ مکالمے کی صورت ایک جہت ہے یعنی نجی اور شخصی، جس میں کلام ایک طرف سے ہوتا ہے یعنی مستکلم کی طرف سے۔ دوسرے لفظوں میں یہ گفتگو ایک طرف ہے۔ اقبال کے یہاں مکالمے کی اس شخصی اور ایک طرفہ جہت کے علاوہ غیر شخصی جہتیں بھی ہیں جن میں گفتگو دو طرفہ ہے، یا مکالمے میں دو سے بھی زیادہ آوازیں ہیں۔ اس سے وہ مکالماتی مضامین بنتی ہیں جو اقبال کے سلوب میں مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس میں غائب بہ غائب یعنی زید بنام احمد، یا جاندار بنام غیر جاندار یا غیر جاندار بنام جاندار یا نائب بہ حاضر یا حاضر با غائب بہ سب صورتیں متی ہیں۔ اس انداز کی ابتدا ان نظموں سے ہوتی ہے جہاں اقبال کوئی سبق آموز حکایت یا تاریخی واقعہ یا ایسی واردات بیان کرتا چاہتے ہیں جس سے وہ فلسفے یا اخلاق و روحانیت کا کوئی نکتہ اخذ کر سکیں مثلاً

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا / یا اک مولوی صاحب کی سننا ہوں کہیاں  
(۱۔ اور زندگی) یا / آتے جو قبروں میں دوستارے / کہنے لگا ایک دوسرے سے /  
(دوستارے) یا کئی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبنم گلساں میں / (پھولوں کی فہرادی) /  
لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدغم ہو جاتی ہے اور اس میں اُن الوہی، اساطیری، تاریخی جہات کا اضافہ ہوتا ہے جو ایک یعنی رزمیہ شاعری کے شناخت نامے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اقبال کے یہاں ڈرامائیت اور مکالماتی لہجے سے نہ صرف معنی کی نئی جہات روشن ہوتی ہیں بلکہ رفعت کے نئے امکانات زیرِ دام آگئے ہیں۔ ظاہر ہے اس مکالماتی ہجے کی تکمیل فعلیت سے ہٹ کر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس بات سے ایک غلط فہمی کا امکان ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جہاں مخاطب اور مکالماتی فضا ہوگی، فعلیت ضرور ہوگی، لیکن اس کا برعکس صحیح نہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔ مخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے۔ فعلیت کے لیے مخاطب یا مکالمہ شرط نہیں، وہ نہ اس لیے کہ فعلیت بہت ہزار شیوہ ہے مخاطبت کے بغیر بھی وہ کار فرما رہتی ہے، جیسا کہ میر تقی میر کے یہاں ہوا ہے یا غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک فعلیت وہ ہے جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ نئی پسیر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے، اور شعری نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش بھی۔ بہر حال یہ موضوع اس وقت بحث سے خارج ہے۔

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں پہلی ملاقات اہلس و جہلی سے ہوتی ہے تو کہیں حضور موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام و رَم تیرتھ و گوتم و نانک و شورو و شوا، متر سے۔ ان میں سکندر و فوسیرداں و اردن و غزنوی و غوری و شیرشاہ و پھر سلطان کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں، اور فلاخون و مازی و فارابی و بوعلی سینا و غزالی و اس عہد سے ملاقات بھی ہوتی ہے کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی و گفتگو جس تو کہیں سم خرد کے نغمہ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی محفل



میں بھرتی جہری و فیض و عرفی و خوشحال خشک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور ٹکسیر اور گوشتے، نقطے، سپنزا، نیولین، ہیگل، مارکس، سولین اور مصطفیٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری جیسی بھی ہیں اور مجدد العہد ثانی اور مظہر جانِ جاں بھی۔ اس سے شعرا اقبال کی نہ صرف معنویات و مستوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کی کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں کہنا، کہا، کہنا، کہتے، پوچھا وغیرہ افعال کی جو تکرار ملتی ہے، وہ شعرا اقبال کے مکالماتی لہجے کی تفہیم میں نظر انداز نہیں کی جاسکتی:

کہتے ہیں فرشتے کہ دلاؤ ہے مومن	(مومن)
کہتا ہے زمانے سے یہ درویشِ حواں مرد	(قلندر کی پہچان)
اک رات ستاروں سے کیا نجمِ حیرلے	(اذان)
کل اپنے مریدوں سے کیا پیرِ مغان لے	(قطب)
کیا پساڑ کی ندی نے سنگِ یزے سے	(امتحان)
علم نے مجھ سے کیا عشق ہے دیوانہ پن	(علم و عشق)
اک مرد فرنگی لے گیا اپنے پسر سے	(نصیحت)
اک پیشواے قوم لے اقبال سے کیا	(شفا خاں حجاز)
ایک دن اقبال نے پوچھا کلیم طود سے	(کفر و اسلام)
بات نے کیا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز	(فردوس میں ایک مکالمہ)
اک مفلس خود دار یہ کہتا تھا خدا سے	(سوال)
عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا	(عقل و دل)

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جن کی بنیاد ہی مکالمے پر ہے۔ یہ مکالمہ مذہبی کرداروں، اشخاص یا اشیاء کے مابین ہے۔ ایسی نظمیں تمام و کمال مکالماتی ہیں۔ ان میں مکالمے کے دو نقطے ہیں اور دونوں کلام میں برابر کے شریک ہیں۔ ان مکالماتی نظموں کے محض عنوانات ہی پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا:

پہاڑ اور ٹکھری، مکودا اور مکھی، گائے اور بکری، چوٹی اور عتاب، رات اور شاعر، غنیمت و مشاعر، شمع و پروانہ، پردانہ اور جگنو، بچہ اور شیخ، شبنم اور ستارے، پریں اور شبنم (صبح چن)، نسیم و شبنم، تصویر و مصوّر، سلطان شیرو کی وصیت، خوشحال خاں کی وصیت، بارون کی آخری نصیحت، بڑھے بلوچ کی نصیحت، بیٹے کو، قید خانے میں معتد کی فریاد، فرماں خدا فرشتوں سے، پرندے کی فریاد، نفعگان خاک سے استفسار، جبریل اور ابلیس، ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلسِ شربی، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، ایک بکری فسقراق اور سکندر، مریدِ ہندی و پیرِ رومی۔

حضر راہ بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ اصل مکالمہ ہے مابین شاعر و خضر۔ شاعر رات کے وقت گوشہٴ دل میں اک جہانِ اضطراب کو بچپائے ساحلِ دریا پر محوِ نظر ہے:

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دیانم سیر  
تھی نظر جہراں کہ یہ دیا ہے یا تصویر آب  
رات کے افسوں سے طائرِ آشناؤں میں اسیر  
انجم کم غوغا گونستارِ طلسمِ ماہتاب  
اس منظر کشی کے بعد شاعر کیا دیکھتا ہے:

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پہا خضر  
جس کی پیری میں ہے اندرِ بحرِ ننگِ شباب  
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جواے اسرارِ ازل  
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب  
دل میں یہ سن کر بہا ہنگامہٴ محشر ہوا  
میں شہیدِ جب جو تھا یوں سخنِ گستر ہوا

اس کے بعد باقاعدہ گفتگو کا آغاز ہوتا ہے، سوال و جواب کا سلسلہ ہے جس کے

ذریعے سمجھنا، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت اور دنیاوی اسلام کے آثار و کوائف پر اظہار خیال ہے۔ اس مکالماتی کیفیت کی بھلک بالی جبریل کی اور بصد کی کئی نغزلوں میں بھی ملتی ہے اور بعض غزلیں تو تمام و کمال اسی پیرایے میں ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال / پھر چہرہ راج لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دین / ہے۔ شروع کے چند اشعار منظر ہیں :

پھر چہرہ راج لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دین

مجھ کو پھر نفوں پہ اکسانے لگا مرغ چمن

بھول جن صحر میں یا پریاں قطار اندر قطار

اودے اودے جیلے نیلے پتہ پیسے ہر آن

برگ گل پر دکھائی شبنم کا موتی باد صبح

اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

اور اس کے فوراً بعد وہی مخاطب کا انداز اور مکالماتی اظہار ہے :

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سداغ زندگی

تو اگر میرا نہیں بستنا نہ بن اپنا تو بن

اقبال کی تمام اچھی نظروں میں مخاطب اور مکالمے کی یہ ساخت کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ابھرتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے، طلوع اسلام ہو یا خضر ادا، مسجد سربط یا ذوق و شوق ہو، ساقی نامہ ہو، لاد صحر یا شناع امید، سب میں مخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزام گفتگو ہی کا ہے، فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے، شاعر اُمید کے ان اشعار پر بات کو ختم کیا جا سکتا ہے :

اک شمع کرن، شمع مشال، نگہ حور

آرام سے فارغ صفت جو ہر سیلاب

بولی کہ مجھے رخصت تنویر عطا ہو

بہ تک۔ ہوشی کا ہر اک ذرہ جہاں تاب

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی آریک نفا کو

جب تک نہ اٹھیں خوابے مردانِ گراں خواب

ادھر کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اقبال اگرچہ اسیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے حدود یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انہیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھل فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکش خیال بینی DISCOURSE کے تقاضے ہیں اسی کے حق میں ہیں۔ شعر اقبال کی حرک اور پیغامی نے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلی احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلہ حصر کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (STRUCTURAL) نوعیت مخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منعقدوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیر تشکیلی کئی طرح سے ہوتی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیان واردات یا حکایت سمائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوع انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانمرد قوم سے بہارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے ہیں دائرہ و دائرہ پہیلے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فطرتی کے اسرار و رموز کے جہانِ معنی آباد کر دیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروئے کار آنے کا موقع مل گیا ہے۔ فعلیت مخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح و تشریح کی حدود تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حسن و کشش، کیف و سرستی، نیز آواز کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی NON-CONVENTIONAL نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق

کرنے کی کوشش نہیں مئی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے مثنویان  
دستوں کی پہنائیں میں فعلیت کے گونا گوں امکانات سے کام لیا، اور بے کی جہازیت  
اور مجہیت کے اوصاف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے ہر درجہ تخلیقی رشتے کو  
استوار رکھنے میں مدد دی۔

۶۱۹۸۰

## فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام

(۱)

شاعری کی اہمیت و عظمت کا تسلسل فیصد وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے  
عہد میں ناقدری زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ  
ان کی غفٹوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اس معنی میں وقت یا زمانہ کوئی مجرد  
تصور نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یا بے ہونے  
والے صاحب الرائے حضرات کی پسند و ناپسند کا حامل ضرب ہے۔ اس کے  
ذریعے بازیافت، تحسین و تقدیم اور تعین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، اس  
نظر سے دیکھیے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں جن کی  
اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے مودعہ میں دوسری اہم شخصیتیں  
بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت اور ہر لغزیزی نصیب نہیں ہوئی جو

فیض کے حق میں آئی۔ اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ لطف سخن اور قبول عام کو خدا داد کہا گیا ہے، مگر اس میں بڑا ہاتھ شاعر کے جوہر ذاتی کا ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری نے اپنی حیثیت کو آہستہ آہستہ منوایا۔ نقش فریادی کے بعد دوسرا مجموعہ دستِ حبا اگرچہ ایک جست کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے وجہ محض سوانحی یا تاریخی نہیں، تخلیقی بھی تھے۔ تاہم اس زمانے کے تنقیدی مضامین میں فیض کا نام بارہویں پندرہویں نمبر پر لیا جاتا تھا۔ پھر ایک زمانہ ایسا بھی آیا جب فیض کے شعری اہتمام اور غنائی پہچے کو ہدفِ ملامت بنایا گیا، اور کھل کر اعتراض کیے گئے لیکن اس کے باوجود فیض کی اہمیت روز بروز بڑھتی گئی، اور رفتہ رفتہ یہ آواز پوری اردو شاعری پر چھائی۔ دوسروں کے چراغ یا تو ماند پڑ گئے یا بجھ گئے اور فیض کی آواز اپنے ٹھنڈے انداز تسلیم کی جانے لگی۔

اب وہی حرف جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے  
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے  
دستِ حبا دہی عاجز ہے کفِ کلچیں بھی  
بوئے گل ٹھہری، نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے  
ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے نفس میں ایجاد  
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

تخلیق کا راستہ جس طرح پرچہ اور پر سہار ہے، اسی طرح تنقید میں بھی شعری اہمیت کی گہرائی کھونٹنا ہیئتِ دشوار اور دقت طلب ہے۔ ہر بڑی شاعری دراصل اپنا پیمانہ خود ہوتی ہے۔ بڑا شاعر یا تو کسی روایت کا خاتمہ ہوتا ہے یا کسی طرزِ نو کا موجد ہوتا ہے۔ وہ بہر حال بانی ہوتا ہے۔ فرسودہ روایات پر ہانہ ضرب لگاتا ہے، اظہار کے لیے نئے پیمانے تراشتا ہے، اور نئی شعری گرامر خلق کرتا ہے۔

وہ یا تو اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے یا اپنے عہد کے دردِ دماغ و سوز و ساز و جستجو و آرزو کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ اپنے وقت کی آواز بن جاتا ہے۔ فیض کا کارنامہ کیا ہے؟ فیض کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو کوئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ کیا وہ باغی شاعر تھے؟ شاید نہیں۔ کیا وہ اپنے وقت سے آگے تھے؟ اس کا جواب بھی اثبات میں نہیں ملے گا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہو چکی تھی۔ خود فیض نے کئی جگہ کہا ہے کہ انھیں اس راہ پر ڈاکٹر رشید جہاں نے لکایا۔ جہاں تک دشمن کا تعلق ہے، فیض کا دشمن غالب و راقبال کے دشمن کی تو کیسے مع ہے۔ فیض کی تمام لفظیات فارسی اور سبکی شاعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہے۔ یہ پھر اس کا ایک حصہ ایسا ہے جو تمام ترقی پسند شاعروں کے تصرف میں رہا ہے جس میں فیض کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں۔ یہ سب باتیں جتنی صحیح ہیں، اتنی ہی یہ بھی صحیح ہے کہ شاعری میں کچھ ایسی نرمی اور دل آویزی کچھ ایسی شمشاد اور جاویدیت، کچھ ایسا لطف و آسائش، کچھ ایسی درد مندی اور دل آسائی اور کچھ ایسی قوتِ شفا ہے جو ان کے معاصرین میں کسی کے حق میں نہیں آتی۔ آخر اس کا کار کیا ہے؟ سماجی سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، مہمائی کے خلاف نبرد آزمائی، بہر و استبداد، استعمار اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امنِ عالم، بہتر معاشرے کی آرزو و مندی، یہ سب یہ تو موضوعات ہیں جن پر کسی کا اجراء نہیں۔ یہ عالمی موضوعات ہیں اور سرمایہ داری، ورنہ دیت کے خلاف دنیا بھر کی عوامی تحریکیں ہیں ان کا ذکر عام ہے۔ اردو ہی میں دیکھیں تو سب ترقی پسند شعراء کے یہاں یہ موضوعات قدرِ مشترک کے طور پر ملیں گے۔ فیض کا نظریہ حیات اور ان کی فکر وہی ہے جو دوسرے ترقی پسند شعراء کی ہے، یعنی ان کے موضوعات دوسرے ترقی پسند شعراء کے موضوعات سے الگ نہیں، تو پھر فیض کی انفرادیت اور اہمیت کس بات میں ہے؟ یعنی فکری یا موضوعاتی سطح پر اگر ان میں کوئی ایسی خاص



سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ تنقید جو صرف نظریے یا مضموع، یا مختصر کرتی ہے، اور نئی استعداد  
تازہ کارانہ احساس، اور اظہاری کمالات پر نظر نہیں رکھتی، فیض کے لطف سخن کے  
رازوں کو نہیں پاسکتی۔ آئیے اس بات کی وضاحت کے لیے زباناں نامہ کی ایک بھی  
نظم "ملاقات" پر نظر ڈالیں:

یہ رات اُس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے  
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں  
میں اکھ مشعل بجھ ستاروں  
کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں  
ہزار مہتاب، اس کے ساتھ  
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں  
یہ رات اُس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

اس نظم کی بنیاد جیسا کہ نظام ہوتا ہے رات اور صبح کے تصورات پر ہے۔  
رات، درد و غم یا ظلم و بے انصافی کا استعارہ ہے، صبح و روشن افق تقدیر  
کی نشانی ہے۔ تاریکی اور روشنی کا یہ تلامذہ، اور اس سماجی سیاسی منظر پر مبنی  
اعتبار سے کوئی انوکھی بات نہیں۔ رات و صبح کا سماجی سیاسی تصور دنیا جیسی  
شاء ہی میں ملتا ہے اور معنیاتی، اعتبار سے غیر معمولی نہیں۔ لیکن شاید ہی کسی کو اس  
بات سے انکار ہو کہ فیض کی نظم معمولی نہیں ہے۔ یہ لطف و اثر کا موقع ہے، کرچہ  
ان غلام ہیں جن پر اس نظم کی بنیاد ہے کوئی قدرت نہیں، لیکن نظم کے اظہاری پر ایسے  
اور معنیاتی نظام میں قدرت ہے۔ نظام ہے اس قدرت تک ہماری رسائی آتی

بات نہیں، جو ان کو دوسروں سے ممتاز کر سکے تو پھر وہ شعری طور پر دوسروں  
سے الگ اور ان سے ممتاز کیوں کر ہوئے، اس سوال کے جواب کی ایک صورت یہ ہے  
کہ شاعری میں نظریاتی یا فکری یکسانیت دراصل شعری یکسانیت نہیں ہوتی۔ اس  
لیے کہ فکری یکسانیت اور تخلیقی یا معنیاتی یکسانیت میں فرق ہے۔ کسی بھی شاعر کا  
معنیاتی نظام کوئی مجرود وجود نہیں رکھتا۔ یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کا محتاج ہوتا  
ہے۔ ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے، کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد  
میں ایجاد نہ کرے، اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے، ہم  
اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سہارا کر دیتا ہے، یا دوسرے لفظوں میں  
وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔  
چنانچہ اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے تو معنیاتی امتیاز بھی لازم ہے کیونکہ اسلوب مجرد  
ہمیت نہیں۔ جو حضرات ایسا سمجھتے ہیں، وہ اسلوب کو محدود طور پر لیتے ہیں اور  
اس کی صحیح تعبیر نہیں کرتے۔ اس لیے کہ اسلوبیاتی خصائص معنیاتی خصائص کے نعر  
میں، ان سے الگ نہیں۔ پس اگر شعری اظہار حاکم ہیں تو معنیاتی نظم م بھی  
دوسروں سے الگ ہو سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے اردو شاعری  
میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے نئے اظہاری  
پیرایے وضع کیے، اور سینکڑوں ہزاروں لفظوں، ترکیبوں، اور اظہاری سائیکوں کو  
ان کے صدیوں پرانے مفہام سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے بڑا دیا اور  
یہ اظہاری پیرایے اور ان سے پیدا ہونے والے معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا  
ہے۔ اگر اس بات کو ثابت کر سکتے ہیں تو فیض کی انفرادیت اور اہمیت خود بخود  
ثابت ہو جاتی ہے۔

یہ سامنے کی بات ہے کہ فیض نے کلاسیکی شعری روایت کے سرچشمہ فیضان  
سے پورا پورا استفادہ کیا۔ ان کی لفظیات کلاسیکی روایت کی لفظیات ہے لیکن  
اپنی تخلیقیت کے جادوئی لمس سے وہ کس طرح نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں یہ دیکھنے

اسی کے سائے میں نور گر ہے  
وہ موج زر جو تری نظر ہے

لمحوں کو زر دپتے کہنا واضح طور پر مغربی شاعری کا اثر ہے جو فیض کی امیجری میں بگڑ چکا دکھائی دیتا ہے، لیکن گیسو، ٹھنڈ، شبنم، قطرے، جبیں، ہیرے سب کے سب اردو کی کلاسیکی روایت سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے، پہلے بند کی امیجی کو دوسرے بند کی امیجری سے آمیز کر کے فیض نے جس معنیاتی فصاحت کی تخلیق کی ہے، کیا وہ ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت سے سرشار نہیں کرتی؟ فیض کے خیال میں کیا ایک سائنس کا پابو یہ ہے کہ وہ انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس سے درجمالیاتی احساس کو انقلابی فکر سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ اپنے تخلیقی لمس سے دونوں کو آمیز کر کے ایک ایسی شعری لذت اور کیفیت کو خلق کرتے ہیں جو محسوس جمالیاتی شان رکھتی ہے، اور جس کی نظیہ عہد حاضر کی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

نظم کے دوسرے حصے میں یہی جمالیاتی کیفیت جاری رہتی ہے۔ درد کی رات بہت سید ہے، لیکن محبوب کی نظر جس کو موج زر کہتا ہے، اسی کے سائے میں نور گر ہے۔ کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو رات کے بعد صبح کے تصور کو سطحی رجائیت میں بدل کے رکھ دیتا۔ نظم کے پورے معنیاتی نظام اور ہر مصرعے سے فیض کی ذہنی سطح اپنے عہد کے دوسرے شعراء سے الگ نظر آتی ہے۔ آخری حصے میں شاعر، سحر کے عام رومانی تصور کو رد کرتا ہے کہ الم نصیبوں، جگر نگاروں کی صبح افلاک پر نہیں ہوتی، بلکہ :

جہاں پر ہم تم کھڑے ہیں دونوں  
سحر کا روشن افق یہیں ہے

اظہاری پیرایوں ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں۔ شاعر نے رات کو درد کا شجر، کہا ہے جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے۔ عظیم تر اس لیے کہ اس کی شاخوں میں لاکھوں مشعل بجھت ستاروں کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں۔ نیز ہزاروں تہاب اس کے سائے میں اپنا سب نور رو گئے ہیں۔ رات، درد اور شجر پرانے لفظ ہیں لیکن رات کو درد کا شجر کہنا نادر پیرایہ اظہار ہے۔ چنانچہ رات کا شجر ستاروں کے کارواں، اور تہاب سے مل کر جو امیجری مرتب ہوتی ہے، وہ حد درجہ پر تاثیر ہے۔ نیز ستاروں کے کاروانوں کا کھوجانا یا تہابوں کا اپنا نور رو جانا استعاراتی پیرایہ اظہار ہے جو درد کی کیفیت کو راسخ کر دیتا ہے۔ درد کو مجھ سے تجھ سے عظیم تر کہنا ذاتی نوعیت کا تجربہ نہیں بلکہ اس کا تعلق پوری انسانیت سے ہے۔ دوسرے بند میں فیض نظم کو معنیاتی مؤثر دیتے ہیں :

مگر اسی رات کے شجر سے  
یہ چند لمحوں کے زر دپتے  
گرے ہیں، اور تیرے گیسوؤں میں  
الچھ کے گلے اور ہو گئے ہیں  
اسی کی شبنم سے غامشی کے  
یہ چند قطرے، تری جبیں پر  
برس کے، ہیرے پرو گئے ہیں

بہت سید ہے یہ رات لیکن  
اسی سیاہی میں رونا ہے  
وہ نہر خوں جو میری صدا ہے

یہیں پر غم کے شہر ار کھل کر  
شفیق کا گلزار بن گئے ہیں!

فیض کا انفرادی نظم اور غزل دونوں میں ثابت ہے۔ نظم کے بعد اب  
ایک نظم نما غزل "طوق و دار کا موسم" سے یہ اشعار دیجیے:

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم  
نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم

دل کے داغ تو دیکھتے تھے یوں بھی پر کم  
کچھ اب کے اور ہے ہجران یار کا موسم

یہی جنوں کا یہی طوق و دار کا موسم  
یہی ہے جبر، یہی اختیار کا موسم

تفس بے بس میں تھارے، تھارے میں نہیں  
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

عیا کی مست خرامی تہہ کمند نہیں  
اسیر دام نہیں ہے بہار کا موسم

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے  
فروغ گلشن و صوبت ہزار کا موسم

انتظار کی کیفیت فیض کی بنیادی تخلیقی کیفیات میں سے ایک ہے جس کا ذکر آگے  
آئے گا، یہاں صرف بعض کلیدی الفاظ کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔ روش،  
بہار، موسم، دل کے داغ، ہجران یار، جبر و اختیار، جنوں، طوق و دار، تفس،  
چمن، آتش گل، فروغ گلشن، صوبت ہزار، عیا کی مست خرامی، یہ سب کے سب  
الفاظ، تراکیب اور تصورات، غزلیہ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں انتظار کا  
موسم، یا بہار کا موسم، روحانی شاعری سے ہٹ کر، ایک الگ سماجی سیاسی معنیاتی  
نظام رکھتے ہیں۔ طوق و دار کی رعایت سے اب جنوں، حب الوطنی، سامراج دشمنی  
یا عوام دوستی کی ترجمانی کرتا ہے۔ جبر و اختیار کے معنی کی بھی تعلیق ہو گئی ہے۔ اب  
تفس قید کی کوٹھی یا زنداں ہے۔ یہی وطنی قومی احساس، فروغ گلشن، عیا کی  
مست خرامی اور چمن میں آتش گل کے نکھار کی معنیاتی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ واضح  
سماجی سیاسی مفاہیم کے لیے ان اسلوبیاتی سانچوں کے استعمال پر اب تقریباً چار  
دہائی گزر چکی ہیں اور ان کا معنیاتی نظام، سامنے کی بات معلوم ہوتا ہے، لیکن  
اس کا تصور کیا جاسکتا ہے کہ اس معنیات کی تشکیلیں کے اس سفر میں اردو شاعری  
نے خاصا زمانہ صرف کیا ہے، اور بعض لوگوں نے تو عمریں کھپائی ہیں۔ دست سبنا  
ہی سے یہ قطعہ ملاحظہ ہو:

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی نخل  
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاج شہی  
ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے  
ہمیں سے باقی ہے گل دامن و کج کلہی

صاف ظاہر ہے کہ کلاسیکی روایت کے بنیادی علامت ایک نیا معنیاتی چولا بدل  
رہے ہیں، عبائے شیخ و قبائے امیر و تاج شہی، اب مخصوص لٹری معنی میں استعمال نہیں

ہوئے۔ بلکہ اپنے ایمانی رشتوں کی بدولت استحصائی تو توں کے استعارے بن کر آئے ہیں۔ یہی معاملہ گل دامنی و کج کلمی کا ہے۔ سنت منصور و قیس بھی اہل جنوں سے اسی لیے زندہ ہے کہ موجودہ دور میں تن گونی و ایشاد و قربانی کے تقاضوں کو پورا کرنے کا تقاضا اہل جنوں ہی سے کیا جاسکتا ہے۔

(۲)

راقم الحروف نے چند برس پہلے فیض کی شاعری کے بارے میں اپنے مضمون

TRADITION & INNOVATION IN URDU POETRY:  
FIRAQ GORAKHPURI & FAIZ AHMAD FAIZ  
(IN POETRY & RENAISSANCE), MADRAS 1974

میں جو کچھ لکھا تھا اس میں فیض کی شاعری کے معنیاتی نظام کی سبب غنیا کی بنیادوں پر بھی غور کیا تھا۔ یہ مضمون چونکہ انگریزی میں تھا اور بالعموم اردو والوں کی نظر سے نہیں گزرا، اس لیے اس امر کی وضاحت نامناسب علوم نہیں ہوتی کہ اس میں میر انبیاء کی موضوعات کا معنیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہار کی پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں، بلکہ مین خاص سطحیں بنتی ہیں۔ کلاسیکی غزل کی لفظیات جس کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ دراصل وجود میں آئی تھی، جسم و جمال کے تذکرے اور عشق و عاشقی کے مضامین کے لیے۔ لیکن چند صدیوں کے ارتقائی عمل میں اس لفظیات میں ایک نئی روحانی، متصوفانہ، سطح کا اضافہ ہوا اور مزید ترقی داری پیدا ہو گئی۔ فارسی اور اردو غزل کی مثالی آزاد خیالی، وسیع المشتی، کمر پختی کی مخالفت اور انسان دوستی کے تصورات کی آبیاری میں اس روحانی متصوفانہ معنیاتی سطح کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ یعنی عشق و سرسستی و زندگی و رسوائی، سنج و شراب، گل و بلبل، شمع و پروانہ اور ایسے سینکڑوں اظہارات مابعد الطبیعیاتی ماورائی معنی میں استعمال ہونے لگے۔ ان دو سطحوں کے ساتھ ساتھ تیسری سطح کا اضافہ اس وقت ہوا جب اردو شاعری سیاسی و قومی شعور کی بیداری کے دور

میں داخل ہونے لگی۔ کلاسیکی شعری لفظیات کی اس تیسری سطح کو سماجی سیاسی احساس کی سطح کہا جاسکتا ہے۔ یوں تو اردو میں اس کا پہلا پھر پورا اظہار، راجدراہ خاں موزوں کے اس شعر میں ملتا ہے جو سراج الدولہ کے قتل پر کہا گیا تھا، لیکن میر و سودا، مصطفیٰ و جبرائیل، غالب و مومن، تمام کلاسیکی شعرا کے یہاں غزل کے پیرایے میں اس نوع کے اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے تو غزل کی اس معنیاتی جہت پر پوری کتاب اردو غزل کا نثری راجی روپ، ہر روپ کھدی ہے۔ بہر حال بیسویں صدی میں حسرت، جوہر، قبیل، جگر، خرافات اور بعد میں تن پستند شعرا کے یہاں سیاسی سماجی احساس کی یہ سطح عام طور پر ملنے لگتی ہے۔ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ عاشقانہ شاعری کی بنیاد معنیاتی تشبیہ پر ہے۔ یعنی عاشق و معشوق اور رقیب و عناصرمیں باہمی ربط اور تیسری عنصر سے تضاد کا رشتہ جو تخلیقی اظہار میں تناؤ پیدا کرتا ہے اور جان داتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس تشبیہ کا معنیاتی تغافل شعری روایت کے سائنسیاتی نظام کی تینوں سطحوں پر ملتا ہے، یعنی عاشقانہ سطح پر، متصوفانہ سطح پر، اور سماجی سیاسی سطح پر بھی۔ اس تہہ در تہہ معنیاتی نظام کے بنیادی ساختے، راقم الحروف کے نزدیک اظہار میں حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری کے تناظر میں عاشقانہ اور متصوفانہ یعنی پہلے دو معنیاتی نظام کے سیاسی سماجی یعنی تیسری معنیاتی نظام میں منقلب ہونے کے ارتقائی عمل کو دکھانے کے لیے ان سامعین کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ چھ بنیادی سطوح جن میں سے ہر ایک تشبیہ کی شان رکھتا ہے، نیچے درج کیے گئے ہیں۔ پہلی سطح عام معنی دے گئے ہیں، ان کے نیچے سماجی سیاسی توسیعی معنی توہین میں درج کیے گئے ہیں۔ یہ سنس اشاراتی ہیں، تمام معنیاتی ابعاد انھیں سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک سطح ایک سطح ہے۔ یعنی ہر معنی پورے معنیاتی نظام میں اپنے وجود کے مفہوم کے لیے دوسرے تمام معنیاتی عناصر سے اپنے تضاد اور ربط کے رشتے کا قیاس ہے۔ اور بالذات یعنی محض اپنے طور پر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو



میں ساختیہ یعنی STRUCTURE کے معنی بالعموم غلط لیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ اسٹرکچر STRUCTURE کا ظاہری ساخت یا ہیئت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ چونکہ کم توٹوں کو یہ فرق معلوم ہے اس لیے اس مختصر وضاحت کی ضرورت ہے کہ ساختیات اسٹرکچرل ازم STRUCTURALISM کی وہ شاخ ہے جو تخلیقی اظہار کی اوپری سطح یعنی محض زبان یا ہیئت سے نہیں، بلکہ اس کی داخلی سطح یعنی معنیاتی نظام سے بحث کرتی ہے۔ معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گزشتہ میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جاسکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کی معنیاتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمانی رشتوں سے عبارت ہے، اور لامحدود امکانات رکھتا ہے، جنہیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جاسکتا ہے، لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔ — فیض کے معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیہ درج ذیل ہیں۔ بعض حضرات یسٹن کرچس جیسے ہوں گے مگر یہ حقیقت ہے کہ فیض کی شاعری کا کوئی مفہوم یا معنی کی کوئی پرت ان اظہارہ سہولتوں سے باہر نہیں ہے۔ پورے معنیاتی نظام کے ساختیوں کو ان پتہ سطروں میں سمیٹا جاسکتا ہے۔ البتہ ان کے شاعرانہ اظہار کی ان گنت شکلیں اور پیرایے ہیں۔ ساختیہ کی بنیادی چہان یہ ہے کہ کوئی ساختیہ بالذات کوئی معنی نہیں رکھتا۔ معنی کا تصور تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ تضاد نہ ہو تو مختلف معنی قائم ہی نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ تضاد بھی مجرور یا بالذات نہیں کیونکہ یہ زبان کے کلی نظام (یہاں پر شاعری کے کلی نظام) کے تحت رونما ہوتا ہے۔ اس نظام میں ہر عنصر دوسرے عنصر سے تضاد ہے اس لیے مختلف ہے، تاہم چونکہ ایک نظام کے تحت ہے اس لیے ربط کا رشتہ بھی رکھتا ہے۔ گویا معنیاتی امکانات ایک کلی نظام کے تحت ربط و تضاد کے باہمی رشتوں کی عمل آوری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کوئی لفظ بالذات طور پر یا معنی نہیں ہے، چنانچہ کسی لفظ کی مجرد تعریف ممکن نہیں۔ ذیل میں ہر سطر کو اسی نظر سے دیکھنا

چاہیے۔ ان میں جو نئے نئے معنیاتی امکانات پیدا ہوتے ہیں، وہ شاعر کے ذہن کی خلائی کائنات نامہ ہیں۔

عاشق (عجاذ/ انقلابی) معشوق (وطن/ عوام) رقیب (سامراجی/ سرمایہ داری)

۲۔ عشق (انقلابی ولولہ، جذبہ حریت) وصل (انقلاب/ آزادی حریت) ہجر، فراق (اجہر ظلم استحصال کی حالت/ انقلاب کے دوری) سماجی تبدیلی

۳۔ رند (عجاذ/ انقلابی/ باغی) شراب، میخانہ، پیالہ ساقی (سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع) محتسب، شیخ (سامراجی نظام، سرمایہ دارانہ ریاست، عوام دشمن حکومت رجعت پسندانہ نظام، ظلمت پسند زوال آمادہ ذہنیت)

۴۔ جنون (سماجی انصاف، انقلاب کی خواہش تراپ) حُسن، حق (سماجی انصاف، انقلاب سماجی سچائی) عقل (مصلحت کوئی، منفعت اندیشی، جاہل نظام، دفتر شادی، یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)

مزید تفصیل آگے آتی ہے۔

(۳)

فیض کی شاعری کے حنیفاتی شخصیتوں پر نظر ڈال لینے کے بعد یعنی یہ جان لینے کے بعد کہ حنیفاتی طور پر کون سے عن سے کلیدی ہیں، وہ کن دوسکھنے سے مستعد ہیں، اور کن عناصر سے برسرِ پیکار ہو کر نئے نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہ نئی نئی جمالیاتی بات کو راہ دیتے ہیں، آئیے اب دیکھیں کہ فیض کی دنیا سے شعر کی اصل کیفیات کیا ہیں، یعنی وہ جمالیاتی فضا اور وہ بنیادی کیفیت جو اس فیض کی اپنی ہے، اور کسی دوسرے شاعر کے یہاں اس کی پرچھائیں بھی اسی ملتی۔ وہ ان شخصیتوں کے ذریعے کیا رنگ پیدا کرتی ہے۔ ان نقش فریادی میں "سرودِ بانه" کے عنوان سے دو نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں سے دوسری نظر کا شمار فیض کی بہترین نکتوں میں کیا جاسکتا ہے:

نیم شب، چاند، خود فراموشی  
محفلِ مست و بود ویراں ہے  
پیکرِ التجا ہے خاموشی  
بزمِ انجمِ فسرودہ سال ہے  
آبشارِ سکوت جاری ہے  
چار سو بے خودی سی طاری ہے  
زندگی جزوِ خواب ہے گویا  
ساری دنیا سرب ہے گویا

۵۔ مجاہد  
زنداد، دارورسن حاکم  
سیاسی قید چنانسی جان (سامراج، سرمایہ داری کی قربانی)  
رہا ہزاروں انقلابی (تاج شاہی عسکری انداز)

۶۔ بلبل، عندلیب گل  
(جدید قومیت، حریت سے) (سیاسی آدرش)  
(مشارعہ انقلابی) (نصب العین)  
میں رکاوٹ یا رکاوٹ والے (دائے عواطف)

اوپر چلی حروف میں جو الفاظ درن کیے گئے ہیں، اردو کی عشقیہ شاعری کے صدیوں پرانے الفاظ ہیں۔ نیچے تو سین میں سماجی سیاسی مفازیم کے امکانات کے اشاریے درج کر دیے گئے ہیں۔ مبدی و سلی میں یکجہ نہ اور منقسم نفاذ شاعری میں بھی انہیں ملائم سے مدد ملی ہے۔ اور مذہبی اجارہ داری، ریاباری اور منافقت کے خلاف بھی انہیں الفاظ کے ذریعے بہ خیاں آواز اٹھانی تھی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ صدیوں کے چلن سے یہ الفاظ بڑی حد تک فرسودہ ہو چکے ہیں اور ان کی حیثیت بالعموم کلیشے کی ہے تاہم ان میں زیرِ طعنات کا ایک زبردست نظام پوشیدہ ہے۔ بھی تو موجودہ دور میں بھی قومی و سیاسی بیداری کے ساتھ ابھرنے والے نئے انقلابی مفازیم بھی انہیں ملائم کے ذریعے ارا کیے گئے۔ جہاں تک ان علامت کے استعمال محض کا تعلق ہے، یہ فیض امد فیض اور اس دور کے متعدد ترقی پسند اور دیگر شعراء میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن فیض نے انہیں گوبرتے ہوئے انفرادی شان کس طرح پیدا کی، اور معنی آفرینی اور حسنِ کاری کا حق کس طرح ادا کیا، اس کی طرف کچھ اشارہ شروع میں کیا ہے،

سورہی بے گھنے درختوں پر  
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز  
کھکشاں نیم وانگہا ہوں سے  
کہہ رہی ہے حدیث شوقِ نیاز  
سازِ دل کے نموش تاروں سے  
چھن رہا ہے غمازِ کیف آگین  
آرزو، خواب، تیرا دُکھے حسیں

نظم میں رات کے پس منظر میں انتہائی موضوعی ذہنی کیفیت کا بیان ہے۔ پوری نظم امیجری کا شاہکار ہے۔ یہ امیجری بھی شب اور نیم شب کی موضوعی کیفیتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ نیم شب، چاند، بزمِ انجم، آبشارِ سکوت، چاندنی کی تھکی ہوئی آواز کا گھنے درختوں پر سونا، کھکشاں کا نیم وانگہا ہوں سے حدیث شوقِ نیاز کہنا، سازِ دل کے نموش تاروں سے غمازِ کیف آگین کا پھٹنا، اور روئے حسیں کی آرزو کا سلسلہ جاریہ۔ یہ ہے وہ امیجری جو پوری نظم کو لطف و اثر کی ایسی سطح عطا کرتی ہے جو اعلیٰ شاعری کی پہلی شرط ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے جمالیاتی احساس کو شب اور نیم شب کے احساسات اور ان سے جڑی ہوئی کیفیات سے ایک خاص مناسبت ہے۔ اس سے پہلے جو نظم "ملاقات" ہمیش کی گئی تھی اس میں رات کی امیجری سیاسی سماجی ابعاد بھی رکھتی تھی۔ "سرد و شبانہ" خالص شخصی موضوعی نظم ہے۔ تاہم پہلی نظم کی طرح یہ بھی اعلیٰ درجے کی نظم ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی احساس کی شاعری بھی ہے اور شخصی اظہار کی بھی، لیکن یہاں اس کے ذکر سے یہ بتانا مقصود ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی اظہار دراصل گہرے جمالیاتی احساس سے جڑا ہوا ہے۔ جلد معترضہ کے طور پر یہ بھی دیکھتے چلیے کہ امیجری میں دو طرح کے عناصر بالمقابل ہیں۔ مرنی اور غیر مرنی، نیم شب اور چاند مرنی ہیں

نود فراموشی اور محفلِ بہت دہلود کا ویران ہونا غیر مرنی۔۔۔۔۔ بزمِ انجم کی ہے، اور خاموشی کا پیکر التجا ہونا غیر مرنی۔ اسی طرح آبشارِ سکوت مرنی ہے اور چار سو تجودی سی طاری ہے، غیر مرنی۔ یہ سلسلہ نظم کے آخر تک چلا گیا ہے۔ زندگی اور سرب کے مقابلے میں چاندنی کی تھکی ہوئی آواز، یا کھکشاں کے مقابلے میں حدیث شوقِ نیاز، یا سازِ دل کے مقابلے میں غمازِ کیف آگین۔۔۔۔۔ امیجری کی یہ بافت اگرچہ بڑی حد تک غیر شعوری ہے، لیکن جمالیاتی احساس سے نود بخود ایک ذرا اُن بستا چلا گیا ہے۔ آخری سرے سے اس کی مزید توثیق ہو جاتی ہے، یعنی آرزو اور خواب غیر مرنی ہیں اور محبوب کا روئے حسیں مرنی ہے۔ ہو سکتا ہے بعض حضرات اس نظر کی تعریف میں کہنا چاہیں کہ شاعر فطرت سے ہم کلام ہے یا اس میں روح کا کائنات بول رہی ہے وغیرہ وغیرہ، لیکن حقیقتاً یہ منظر بہ شاعری نہیں۔ اس کو یوں دیکھنا چاہیے کہ اس میں ایک شدید جمالیاتی کیفیت کا اظہار ہوا ہے۔ جو فیض کے روحانی ذہن کو سمجھنے کے لیے کھید کا درجہ رکھتی ہے۔ اس نوع کی شدید حسن کا راز انگریزی فیض کی شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ فیض کی شاعری میں شام، رات، شب، نیم شب، چاندنی، روئے حسیں، محض پیکر نہیں ہیں، یہ شدید نوعیت کے تخلیقی محاکات ہیں جو ایک خاص جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز سورہی ہے، کھکشاں نیم وانگہا ہوں سے حدیث شوقِ نیاز سُنا رہی ہے، سازِ دل کے نموش تاروں سے غمازِ کیف آگین چھن رہا ہے، اور روئے حسیں کی آرزو اس پوری کیفیت کا منہ تھا ہے۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ بنیادی جمالیاتی کیفیت شروع میں تو نمایاں ہے، نقش فریادی کے بعد جب انقلابِ بیت کا اثر بڑھنے لگا تو جمالیاتی کیفیت دب گئی۔ یہ صحیح نہیں۔ میرے نزدیک اس کا سلسلہ نقش فریادی، دستِ صبا اور زنداں نامہ سے ہوتا ہوا آخری مجموعوں تک چلا گیا ہے۔ ذیل کی مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

## نقش فرمایدی

گل ہوئی جانی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام  
وہل کے نکلے گی ابھی چشمہ بہتا ہے رات  
اور مشتاق لگا ہوں کی سنی جا ہے گی  
اور ان باتوں سے بس ہوں گے یہ ترستہ توبہات

ان کا انجیل ہے کہ رسا رہا کہ پیرا ہیں نہ  
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جانی نہ چلے نہ نہیں  
جائے اس زلف کی موم موم گھنی پھاؤں میں  
لگتا ہے وہ آویزہ ابھی اس کہ نہیں

آج پھر حسن دلا راکھی وہی دھج ہوگی  
وہی خوابیدہ ہی آنکھیں وہی کاجل کی کیر  
رنگ رسا پہ لب سا وہ غار سے کا غبار  
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حسا کی تحریر  
اپنے انکھ کی اشعار کی دنیا ہے یہی  
جان غموں ہے یہی شاہ مستی ہے یہی

یہ بھی ہیں، ایسے کہی اور بھی مضمون ہوں گے  
لیکن اس شمع کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ

ہائے اس جسم کے کجخت دل آویز خطوط  
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی انمول ہوں گے

اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں  
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں  
(موضوع سخن)

تہہ نجوم، کہیں چاندنی کے دامن میں  
ہجوم شوق سے اک دل ہے بے قرار ابھی

غیاٹے میں دکتا ہے رنگ پیرا میں  
ادائے مجھ سے انجیل ازار ہی ہے نسیم  
تھلک رہی ہے جوانی ہر اک بن مونسے  
روں نور لب حل تر سے جیسے سیل شمیم

دراز قد کی لچک سے گداز پید ہے  
ہوائے ناز سے رنگ نیا ز پید ہے  
اُداس آنکھوں میں خاموش التجائیں ہیں  
دل حزیں میں کہی جاں لب دعا میں ہیں  
(تہہ نجوم)

آج کی رات سبز درود چھڑے ...  
(آج کی رات)

چاند کا دکھ بھرا فسانہ نور  
شاہزادوں کی خاک میں غلطان  
خواب گاہوں میں نیم تاریکی!  
ہلکے ہلکے سروں میں نوہ کسناں

(ایک منظر)

اس سلسلے کی ایک اہم نظم ”تمہائی“ ہے۔ یہ بھی اگرچہ شدید طور پر مذہبی موضوعی نظم ہے، لیکن اس میں بھی ایک ذاتی انفرادی تجربہ ایک وسیع تر انسانی اخلاقی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے، اور ذہن و روح کو اپنی حزنِ کیفیت سے شدید طور پر متاثر کرتا ہے:

پھر کوئی آیا دل زار! نہیں کوئی نہیں  
راہرو ہو گا، کہیں اور چلا جائے گا  
دھل چکی رات، بکھرے لگا تاروں کا غبار  
لڑکھانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ  
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار  
جنی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ  
غل و شمعیں، بڑھا دوے و مینا و یاغ  
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو  
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

دل زار، راہرو، تارے، خوابیدہ چراغ، رہ گزار، قدموں کے سراغ، یا شمع وے  
و مینا و یاغ، غزل کی شاعری کے پرانے الفاظ ہیں جن میں کوئی تازگی نہیں۔ لیکن

دیکھیے کہ فیض کی تخلیقی جس نے ان ہی پرانے الفاظ کی مدد سے کیسی تازہ کارانہ جمالیاتی اور معنویاتی فصاحت تخلیق کی ہے، اور کلاسیکی روایت کے ان ہی فرسودہ عناصر کو کیسی تازگی اور لطافت سے سرشار کر دیا ہے۔ اس تخلیقی تقلیب کے جمالیاتی لطف و اثر سے کوئی بھی محاسب ذوق انکار نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ جمالیاتی کیفیت فیض زیادہ تر اپنی امیجری سے پیدا کرتے ہیں، ڈھلتی ہوئی رات میں تاروں کا غبار بکھرنے لگا ہے اور ایوانوں میں خوابیدہ چراغ لڑکھاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ”رہ گزار“ اک معمولی لفظ ہے۔ لیکن راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار کا بوجھانا کچھ اور ہی لطف رکھتا ہے۔ اسی طرح خاک کو اجنبی کہنا اور اس اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا، یا کواڑوں کو بے خواب کہنا، یا شمعوں کو گل کر کے مے و مینا و یاغ کو بڑھا دینا، پرانے عناصر کی مدد سے نئی امیجری کا جادو جگانا، ہے۔ فیض کی امیجری نہ صرف اتہائی حسن و عارفانہ بلطف و لطافت و رعبی ہے۔ چند مصرعوں کی مدد سے فیض ایسی رئیس بساط بچھا دیتے ہیں کہ اس کے طلسم میں کھو جاتے ہیں۔ زیرِ نظر نظم ”تمہائی“ کی اس توجہ یہ ہے، جو فیض کے مترجم و کٹر کیرن نے پیش کی ہے، یہ بے محرومیت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ جن اظہاری بنیادوں کی طرف خاکسار نے اشارہ کیا ہے، ان کو ذہن نشیں کر لیا جائے تو کیرن کی یہ تعبیر زیادہ معنی خیز معلوم ہوتی ہے کہ یہ نظم شاید فرسودہ کلمہ، یا بکھرتے ہوئے ساتھی ڈھانچے کے زوال کا اشارہ ہے اس کو بھی ”راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار“ بقول کیرن کے ”ان کا مے و مینا“ کا نوحہ ہے، جن سے برصغیر کی تحریک آزادی اس وقت دو چار تھی۔ ”اجنبی خاک“ سے مراد نوآبادیاتی نظام ہے۔ نظم ”امید سے شہد“ شروع ہوتی ہے ”پھر کوئی آیا دل زار“ لیکن مایوسی پر ختم ہوتی ہے۔ اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا! کوئی نظم اس ایس انیژ موڈ کو پیش کرتی ہے جو چوتھی دہائی میں ملک میں پایا جاتا تھا۔

اس موضوعی سوڈ کو جو ہلکی ہلکی، داسی، آرزوئے شوق، شام، ستارہ شام، بخوم



تہہ نجوم، چشمہ متاب، بیتی ہوئی راتوں کی کسک، شب نیم شب وغیرہ سے عبارت ہے، میں نے فیض کے بنیادی تخلیقی سوڈ کا نام دیا ہے۔ اس کی مزید شکلیں نقش فرادی کے بعد کے محبوبوں سے دیکھیے اور ان کلیدی الفاظ پر غور کیجیے جن کا ذکر کیا جا رہا ہے :

## دستِ صبا

شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارہ شام  
شبِ فراق کے گیسوِ فضا میں لہرائے  
کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے  
فلک کو قافلہ روز و شام بھلائے  
صبا نے پھر در زنداں یہ آکے دی دستک  
سحرِ قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرا کے

”زنداں کی ایک شام“ اور ”زنداں کی ایک صبح“ دونوں سیاسی نظمیں ہیں۔ ان میں بھی اسی بنیادی جمالیاتی کیفیت اور اس سے جڑی ہوئی امیجری کو دیکھیے اور غور کیجیے کہ اس کی بدولت نظم کس قدر حسین ہو گئی ہے اور اس کی اثر انگیزی اور لطافت کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے :

شام کے بیچ و خم ستاروں سے  
زمینہ زمینہ آتر رہی ہے رات  
یوں صبا پاؤں سے گزرتی ہے  
جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات  
صبحِ زنداں کے بے وطن اشجار

سرنگوں، محو ہیں بنانے میں،  
دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

شانہ بام پر دکھتا ہے!  
ہر باں چاندنی کا دست جمیل  
خاک میں گھل گئی ہے آبِ نجوم  
نور میں گھل گیا ہے عرشِ کائنات

دل سے بیہم خیال کہتا ہے  
اتنی شیریں ہے زندگی اس میں  
ظلم کا زہر گھولنے والے!  
ہماراں ہو سکیں گے آج نہ کل  
جلوہ گاہِ دھبہ ل کی شمعیں  
وہ بھجا بھی چکے اگر تو کیا  
چاند کو گل کریں تو ہم جائیں

موضوع کی رعایت سے یہاں فیض نے رات کے توالے سے چاند کے استعارے کو مرکزیت دی ہے۔ شانہ بام پر دکھتا ہے، ہر باں چاندنی کا دست جمیل، چاند روشنی کی تبدیل ہے اور روشنی زندگی کا استعارہ ہے / ظلم کا زہر گھولنے والے، چاند کو گل کریں تو ہم جائیں / ظاہر ہے کہ آخری بند کی منویت اور لطافت، شروع کے بند کے ان مصرعوں سے جڑی ہوئی ہے جن کا محرک وہ جمالیاتی سرشاری ہے جسے میں نے فیض کی بنیادی تخلیقی قوت کہا ہے — ”زنداں کی ایک صبح“ بھی ”زنداں کی ایک شام“ کی طرح واضح طور پر سیاسی

نظم ہے، لیکن دیکھیے، فیض کا تخلیقی احساس کیا کیفیتیں پیدا کرتا ہے :

رات باقی تھی ابھی جب سر بالیں آکر  
چاند نے مجھ سے کہا "جاگ سحر آئی ہے  
جاگ اس شب جوئے خواب ترا حلقہ تھی  
جام کے لب سے تیرا جام اتر آئی ہے  
عکس جاناں کو دُعا کر کے اٹھی میری نظر  
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر  
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور  
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر کر گر  
دو بتے تیرے، مڑھاتے رہے، کھلتے رہے  
رات اور صبح بہت دیر گئے چلتے رہے

مجھے یقین ہے بہت سے صاحبان ذوق اس بند کا شمار فیض کے بہترین شعری پاروں  
میں کرتے ہوں گے۔ زنداں نامہ سے یہ انتہائی پر لطف غزل دیکھیے :

زنداں نامہ

شام فراق، اب نہ پوچھ، آئی اور آکے مل گئی  
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنبھل گئی

بزم خیال میں ترے حُسن کی شمع جل گئی  
درد کا چاند بچھ گیا، بھیر کی رات دھل گئی

آخر شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے  
وہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھم بھل گئی

دستِ تہہ سنگ

شام

اس طرح ہے کہ ہر اک پیر کوئی مندر ہے . . . رنخ  
(شام)

جے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بچھ گئے ہیں  
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بچھ گئے ہیں  
وہ تیرگی ہے رہتاں میں چراغِ رنخ ہے نہ سمجھ وعدہ  
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب درو بام بچھ گئے ہیں . . . رنخ

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی  
سنستے تھے وہ آئیں گے سنستے تھے سحر ہوگی . . . رنخ

سروادی سینا

چاند نکلتے کسی جانب تری زیبائی کا  
رنگ بدلتے کسی صورت شبِ تنہائی کا

یوں سمجھا جائے کہ جھلکا ترے انداز کا رنگ  
یوں فضا مہکی کہ بدلا میرے ہمارا رنگ

بائیں پہ کہیں رات ڈھل رہی ہے  
یا شمع بجھل رہی ہے  
پہلو میں کوئی چیز بھل رہی ہے  
تم ہو کہ مری جاں نکل رہی ہے

## شام شہرِ ایراں

اے شام ہر باں ہو  
اے شام شہرِ ایراں  
مہر ہاں ہو . . . الخ

## میرے دل میرے مسافر

یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخر شب  
کون کرتا ہے وفا عہد وفا آخر شب  
... الخ

(۴)

جیسا کہ وضاحت کی گئی رات کی مغنیاتی کیفیات سے وابستہ امیجری  
فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ ان حوالوں کو پڑھتے ہوئے  
یہ احساس تو ہوا ہو گا کہ یہ کیفیات رات کے بطن سے پیدا ہونے والی دوسری  
موضوعی ذہنی کیفیات مثلاً انتظار اور یاد کی کیفیات سے گھل مل گئی ہیں۔  
مندرجہ بالا حوالوں میں کہیں کہیں تو یہ ربط خاصا واضح ہے، اور یوں معلوم ہوتا  
ہے کہ رات کی امیجری ان کیفیتوں سے اور یہ کیفیتیں، شب یا نیم شب سے  
بنیادی کیفیتوں سے جمائیاتی معنی خیزی کا رس حاصل کرتی ہیں۔ اس سلسلے  
میں فیض کی ایک اور شاہ کار نظم ”یاد“ کلیدی درجہ رکھتی ہے، اور جس کی  
داد اس زمانے میں اثر لکھنوی نے بھی دی تھی۔ غزلوں میں اس کیفیت کی بہترین  
ترجمانی ”تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے“ یا ”رنگ پیرا میں کا خوشبو زلف  
لہرانے کا نام“ کرتی ہیں، لیکن انہیں پر موقوف نہیں۔ یاد کی ٹیس یا انتظار کی  
کسک فیض کا مستقل موضوع ہے جس کا اظہار طرح طرح سے ہوا ہے۔ بیسیوں  
نظموں اور غزلوں میں یاد اور انتظار کی پرچھائیاں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں اور حسن  
کاری کے عمل کو شدید سے شدید تر بناتی ہیں۔ پہلے ”یاد“ پر نظر ڈال لیجئے :

دشت تنہائی میں، اے جاں جہاں لرزاں ہیں  
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے شراب  
دشت تنہائی میں، دوری کے خس و خاک تلے  
کھل رہے ہیں، ترے پہلو کے کسب اور گلاب

اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آہ  
اپنی خوشبو میں سنسکتی ہوئی مدھم مدھم  
دور۔ افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ  
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شب بزم

اس قدر پیار سے، اے جان جہاں، رکھا ہے  
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات  
یوں گماں ہوتا ہے، گرچہ ہے ابھی صبح فراق  
دھل گیا ہجر کا دن، ابھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے . . . الخ  
(قطعہ) دستِ مہیا  
مہیا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی . . . الخ  
(قطعہ) دستِ مہیا  
ترا جان لگا ہوں میں لے کے اٹھا ہوں . . . الخ  
(قطعہ) دستِ مہیا

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں  
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں

(غزل) دستِ مہیا

اگرچہ تنگ ہیں اوقات سخت ہیں آلام  
تمہاری یاد سے شیریں ہے تلخی آیام  
(سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حسن کے نام)  
دستِ مہیا

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہاتھ نہیں  
صد شکر کہ اپنی راتوں میں اب ہجر کی کوئی رات نہیں  
(غزل) زنداں نامہ

تری اُمید، تو انتظار جب سے ہے  
دشب کو دن سے شکایت نہ دن کو شب سے ہے  
(غزل) زنداں نامہ

گلوں میں رنگ بھرے باد تو بہار چلے  
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کار و بار چلے  
(غزل) زنداں نامہ

یہ جفا ئے غم کا چارہ وہ نجاتِ دل کا عالم  
ترا حسن و دستِ عیسیٰ تری یادِ روئے مریم

(غزل) دستِ تہہ رنگ

رہزور، سائے، شجر، منزل و در، حلقہ، بام  
 بام پر سینہ، مہتاب کھلا، آہستہ  
 جس طرح کھولے کوئی بند قسب، آہستہ  
 حلقہ، بام تلے، سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل  
 نیل کی جھیل  
 جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتے کا حباب  
 ایک پل تیرا، چلا، بھوٹ گیا، آہستہ  
 بہت آہستہ بہت ہلکا، خنک رنگ شراب  
 میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ  
 شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب  
 جس طرح دور کسی خواب کا نقش  
 آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرف وفا، آہستہ  
 تم نے کہا، "آہستہ"  
 چاند نے جھک کے کہا  
 "اور ذرا آہستہ"

(منظر، دست تہہ سنگ)

تم مرے پاس رہو  
 میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو  
 جس گھڑی رات چلے،

آسمانوں کا لہو پی کے سید رات چلے  
 مرہم مشک لیے، نشتر الماس لیے  
 بین کرتی ہوئی، ہنستی ہوئی، گاتی نکلے  
 درد کے کاسنی پازیب بجاتی نکلے . . .

جس گھڑی رات چلے  
 جس گھڑی ماتمی، سندان، سید رات چلے  
 پاس رہو  
 میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو

(پاس رہو) دست تہہ سنگ

(۵)

یہاں تک آتے آتے رات، انتظار اور یاد کی ان بنیادی کیفیات سے  
 ملی ہوئی اک اور کیفیت کی طرف بھی ذہن ضرور راجع ہوا ہو گا۔ فیض کی شاعری کی  
 جمالیاتی فضا میں بعض کیفیات اتنی ملی جلی اور ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ  
 تانے بانے میں ان کو الگ الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ رات، آرزو، انتظار اور یاد  
 سے ملی ہوئی یہ کیفیت دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی ہے جس نے پوری شاعری کو  
 ایک مدہم جزئیہ نے عطا کر دی ہے۔ یہ کیفیت نظر "ملاقات" میں جس کا اس  
 مضمون میں سب سے پہلے ذکر کیا گیا تھا، رات کی امجری سے گندھی ہوئی موجود  
 ہے، اور بعد کے تمام حوالوں میں بھی دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی یہ کیفیت موج  
 تہنیش کی طرح جاری و ساری ہے۔ یہ رات اس درد کا شجر ہے، اس درد ہی مرکزی



حیثیت رکھتا ہے۔ ایسی نظموں سے اگر درد کے تصور کو خارج کر دیں تو ان کا پورا معنیاتی نظام درہم برہم ہو جائے گا۔ یہ کیفیت، فیض کی کم و بیش تمام شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ فیض کے یہاں درد کا احساس بھی ایک شدید تخلیقی محرک ہے۔ دہی دہی آہیں یا سسکنے کی کیفیت جس نے پوری شاعری میں سوگواری کی کیفیت پیدا کر دی ہے، اور جو رات، یاد، اور انتظار کی حسن کارانہ امیجری کے ساتھ بل کر انتہائی پرکشش ہو جاتی ہے اور تاثیر کا جادو جگاتی ہے۔ اس سلسلے میں نظم ”درد آئے گا دے پاؤں“ ”کہیں تو کاروان درد کی منزل ٹھہ جائے“ (غبار خاطر محفل) یا ”برے درد کو جو زباں ملے“ جیسی نظموں کو بھی دیکھ لیا جائے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ درد کی یہ کیفیت کلاسیکی غزل کے رسمی فراق یا رسمی ہجر کی کیفیت سے ملتی جلتی ہے یا اس سے الگ ہے۔ میرا خیال ہے مزاجیہ اس سے بالکل مختلف ہے اور کچھ اور ہی کیفیت ہے:

بڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی  
تمہارے نام پہ آئیں گے غم گسار چلے

ترے غم کو جاں کی تلاش تھی ترے جاں نثار چلے گئے  
تری رہ میں کرتے تھے سر طلب سب، ہر جزا چلے گئے

سوالِ وصل، نہ عرضِ غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں  
ترے عہد میں دلِ نزار کے سبھی اختیار چلے گئے

نہ را جنونِ رنج و فدا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا  
جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے

یہ درد ایک لذت ہے، یہ تخلیقی خلش بھی ہے اور قوت بھی، کیونکہ گناہ گاروں کو جرمِ عشق پر ناز ہے، اور محرومی اور رسوائی لائقِ فخر ہے۔ گویا یہ شوق کی فراوانی اور آذوئے روئے جیل کا لازمہ بھی ہے۔ یہ انداز اگرچہ کلاسیکی روایت میں بھی ملتا ہے لیکن فیض کا موقف قدرے مختلف ہے وہ یہ کہ غم کی شام اگرچہ لمبی ہے، ”مگر شام ہی تو ہے“ یعنی گزر جائے گی۔ جی جلا نے یاد دل بُرا کرنے کی ضرورت نہیں غم کی شام کے ساتھ جینا بھی لازمہ حیات ہے۔ غرض فیض کے یہاں درد کا جو تصور ہے وہ کوئی حدود شخصی درد نہیں بلکہ ایک شدید تخلیقی قوت ہے جو وسیع انسانی آفاقی ابعاد رکھتی ہے۔ یہ درد محبت ہی دراصل وہ بیج کی ارتقائی کڑی ہے جو فرسودہ عاشقانہ علامتِ کا رخ عام گیر سماجی یا سیاسی مفاہیم کے تازہ کارانہ جالیاتی اظہار کی طرف موڑ دیتی ہے۔ یہ بیج کی کڑی نہ ہو تو اوپر جو ساختیں پیش کیے گئے تھے، ان سے رمیز یہ اور استعاراتی سطح پر جو ہمہ گیر سماجی سیاسی، معناتی نظام پیدا ہوتا ہے وہ تخلیق ہی نہ کیا جاسکے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے:

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی  
منفتھے تھے وہ آئیں گے منفتھے تھے حسد ہوگی  
کب جان ہو ہوگی، کب اشک گہر ہوگا  
کس دن تری شنوائی اے دیدہ تر ہوگی  
واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قائل ہے  
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی  
کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ  
کب حشر معین ہے تجھ کو تو غمِ بسر ہوگی

مطلعِ ناصح ماستحفا نہ ہے، لیکن دوسرے شعر ہی سے غزل کی سماجی معنویت کی گہری کھلنے لگتی ہیں

یہ کون 'دیدہ تر' ہے جس کی شہنائی کی بات کی جا رہی ہے، یا یہ کس گھڑی کا انتہا ہے جب جان لبو ہوگی جب اشک گہر ہوگا۔ یا شاعر کیسے شہر کا ذکر کر رہے ہیں جس میں / اعظاب نہ زاد ہے، نامع ہے نہ قاتل ہے، ان علو کے حصی کی تو تقلیب ہوئی ہے، اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مقطع دیکھیے یہ کس قیامت جانا نہ کا ذکر ہے جس کی راہ دیکھی جا رہی ہے۔ یہ بات معمولی قاری بھی جانتا ہے کہ یہاں قیامت جانا نہ سے گوشت پرست کا محبوب مراد نہیں:

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قیامت جانا نہ  
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خسر ہوگی

(۶)

اس شاعری کی بالیاتی کشش اور لطیف و اثر کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں اگرچہ قیامت جانا نہ 'حشر'، 'دیدہ تر' وغیرہ غلام کے معنی کی تقلیب ہو جاتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ذہن و شعور یا دوسرے فغلوں میں ذوق سلیم، اس نوع کے رمز یا اشار کی لطافت سے صرف ایک معنیاتی سطح پر متاثر نہیں ہوتا۔ اگر یہ سمجھا جاتا ہے تو یہ سادہ لوحی ہے۔ شاعری یا آرٹ سے سطح اندازی کے مراحل میں بہت سے تغلیاتی امور ابھی تک علوم انسانیہ کی زد میں نہیں آئے، تاہم اتنا معلوم ہے کہ ذہن و شعور، معنیاتی طور پر کئی کئی سطحوں سے بیک وقت متاثر ہوتے ہیں۔ گویا قیامت جانا نہ، گوشت پرست کا محبوب بھی ہو سکتا ہے جو حشر و جمال رنگینی و فضائی قیامت ہے اور ذہن و شعور میں ایک روشن نقطہ بن کر چمکتا ہے، نیز بیک وقت وطن و قوم کا یا آزادی و انقلاب کا وہ تصور بھی ہو سکتا ہے جو دلولہ انگیز ہے اور سنگین حالات کا مقابلہ کرنے کی بشارت دیتا ہے۔

فیض نے ایک جگہ کہا ہے / ہم یہ سب شعر میں سنو رہے تھے، ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے شعر میں سنو رہے کامیں دراصل اعلیٰب کا عمل ہے۔ یہ تقلیب اعلیٰ شاعری کا بنیادی جوہر ہے۔ بہت جتنے سخن تمہارے تھے میں شمار دراصل گفتگو سے زیادہ سماعت کی طرف ہے۔ ذہنی تخلیقی عمل کی پہلی سیڑھی ہے۔ لیکن فیض کی شاعری میں بات صرف اتنی نہیں کہ خطاب محبوب کی جانب سے جو یا وطن و قوم کی جانب سے، اور فن کی سطح پر اس کی شعری تقلیب ہوئی ہو، بلکہ یہ خطاب فن کار کی جانب سے بھی ہے، بنام محبوب اور ہمسام و متن انسان اصل خوبی یہ ہے کہ یہ دونوں مضامینی سطحیں ایک تخلیقی وحدت میں وصل جاتی ہیں، اور ذہن و شعور کو ایک ساتھ مل کر مدشار کرتی ہیں۔ فیض کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ ان کے یہاں عاشقانہ سطح محض عاشقانہ سطح نہیں اور انقلابی سطح محض انقلابی سطح نہیں۔ فیض کی شاعر شاہکار غزلوں یا غزلوں میں یہ امتیاز موجود ہے:

تم آئے ہو، نہ شب انتظار گزری ہے  
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے . . . الخ

رنگ پر این کا، خوشبو زلف لہرائے کا نام  
نوبہم گل ہے تمہارے بام پر آئے کا نام . . . الخ

دنگواؤ ناوک نیم کش، دل ریزہ ریزہ گنوا دیا  
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ تو تن داغ داغ لٹا دیا . . . الخ

قطع نظر ان نہایت عمدہ غزلوں کے اس سلسلے کی بہترین نظم "نارائیں تری گلیوں کے" ہے۔ اس کا مابنی سیاسی احساس اسی کے عنوان ہی سے ظاہر ہے، لیکن دیکھیے کہ وطنی و قومی احساس کو فیض کس طرح عاشقانہ اظہار عطا کرتے ہیں، اور عام فرسودہ عاشقانہ علام کو کس طرح سماجی

سیاسی درد سے سرشار کر کے ایک ہمدرد جمالیاتی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ بات دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس جمالیاتی سرشاری کی اکاؤنٹائیں فیض کے معاصرین کے یہاں بھی مل جاتی ہیں، لیکن یہ تقلیب کسی دوسرے کے یہاں اتنے بڑے پیمانے پر اتنے ترفع اور جمالیاتی رچاؤ کے ساتھ رونما نہیں ہوئی جیسی کہ فیض کے یہاں ہوئی ہے۔ فیض کے یہاں یہ تخلیقی تقلیب دو طرفہ ہے۔ غور طلب ہے کہ دونوں طرف اس کی آمد و رفت کس آسانی اور سہولت سے جاری رہتی ہے، گویا یہ فیض کے شعری عمل کی وحدت کا ناگزیر حصہ ہے :

شاریں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں  
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سراٹھا کے چلے  
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے  
نظر چڑا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے

ہے اہل دل کے لیے اب یہ نظم بہت و کشاد  
کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سنگ آزاد

بہت ہے ظلم کے دست بہانہ جو کے لیے  
جو چند اہل جنوں تیرے نام لبوا، میں  
بنے ہیں اہل ہوس، تدمی جی نصف بھی  
کسے دیکھیں کریں، کس سے منصفی چاہیں

مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں  
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

طواف، جسم و جاں، اہل جنوں، اہل ہوس، تدمی، منصف، سب کلاسیکی روایت کے گھسے پٹے الفاظ ہیں، لیکن فیض نے انہیں کی مدد سے نئی شعری فضا خلق کی ہے، اور کیسے اچوتے پیرایے میں اپنی بات کہی ہے :

یونہی ہمیشہ اچھتی رہی ہے غلہ سے خلق  
نہ ان کی رسم نہی ہے، نہ اپنی ریت نہی  
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں نہ ان کے آگے میں چوں  
نہ ان کی بازی ہے نہ اپنی جیت نہی

اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے  
ترے فراق میں ہم دل بڑا نہیں کرتے

مخاطب کی شان، بونہی تو پہلے بند ہی سے ظاہر ہے، لیکن تیسرے بند تک پہنچتے پہنچتے یہ تصور دیکھ بھی تجھ کے سامنے آتا ہے۔ اس کے بعد آگے میں پھول پھولنا، زبان کی اور اپنی بیت کی بشارت دنیا، فلک کا طرہ کرنا، یا فراق یا زمین دل بڑا کرنا، اسی جمالیاتی رچاؤ کی توسیعی شیلیں ہیں۔ فیض اپنے نعتی رچاؤ اور جمالیاتی احساس کے معاملے میں غیر معمولی طور پر حساس تھے۔ فن ان کے نزدیک ایک مسلسل کوشش تھی۔ دستِ مہیا کے دیباچے میں نائب کے اس خیال سے کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی، دیدہ بینا نہیں، بچوں کا عیس ہے، بہت کرتے ہوئے فیض نے فن کے بارے میں لکھا ہے: "نائب فن کے بنیاد پرے کاروان نہیں۔ فن ایک دائمی کوشش ہے، ایک مستقل کاوش۔" فیض کے یہاں فن کو ایک دائمی کوشش کے طور پر برتنے کا تخلیقی رویہ خاصا نمایاں ہے تبھی تو ان کے یہاں وہ رچاؤ اور کوشش پیدا ہو سکی جو دنوں کو مسحور کرتی ہے۔

(۷)

آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی بہت ضروری ہے کہ یہ شاعری چونکہ تاریخ کی ایک لہر کے ساتھ پیدا ہوئی ہے، اور اس کے معنی ہی نظام کی سماجی سیاسی جہت یقیناً اپنے عہد سے نظریاتی غذا حاصل کرتی ہے تو کیا یہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ "وقتاً" سکتی ہے۔ یعنی DATED ہو سکتی ہے۔ ہنگامی شاعری کے بارے میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا اثر بڑی حد تک زائل ہو جاتا ہے۔ وطنی تو یہ شاعری کا ایک معتد طاق نسیاں کی نذر اسی لیے ہو جاتا ہے کہ وقت کی دیمک رفتہ رفتہ اسے چاٹ لیتی ہے۔ شاعری اور آرٹ میں یہ وجہ چیز جو مہذب تاریخی شعور یا صرف سماجی معنی یا محض موضوع کے زور پر پروان چڑھتی ہے، یا زندہ رہنے کا دعویٰ کرتی ہے، اور فن پارے میں، اپنا کوئی خلیق جو ہر نہیں ہوتا تو وہ وقت کے ساتھ ساتھ کالعدم قرار پاتی ہے۔ البتہ اگر فن پارے اپنے درجہ کمال سے اس میں کوئی جمالیاتی شان پیدا کر دی ہے، یا دوسرے لفظوں میں خونِ بکر کی آمیزش کی ہے، اپنے فنی اخلاص سے کچھ ایسی مہر لگا دی ہے جو لطف و اثر کا سامان رکھتی ہے، تو ایسا فن پارہ زندہ رہنے کا امکان رکھتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ شام شہر یاروں میں جو آخری دور کا کلام ہے، پانچ شعری ایک مختصر سی غزل ہے، ملاقاتوں کے بعد، برساتوں کے بعد، فیض نے اسے نظریہ عنوان دیا ہے۔ "ڈھاکا سے واپسی پر" اس عنوان کی بدولت اس غزل کا تاریخی تناظر ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اگر یہ عنوان نہ ہوتا تو مطلع خالص تغزل کا رنگ لیے ہوئے تھا، لیکن عنوان قائم ہو جانے کی وجہ سے تمام اشعار تاریخ کے محور پر سانس لینے لگتے ہیں۔ دوسرے شعر میں "بے داغ سبزے کی بہار" اور "خون کے دھبے دھیس گئے کتنی برساتوں کے بعد" سے درد کی لہر واضح ہو جاتی

۶۰

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد  
پھر نہیں گئے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد  
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار  
خون کے دھبے دھیس گئے کتنی برساتوں کے بعد  
تجھے بہت بے درد لمحے ختم دردِ عشق کے  
حقین بہت بے مہربانی ملاقاتوں کے بعد  
دل تو جا پارسِ شکستِ دل نے بہت ہی زدی  
تجھے تجھے شکوے بھی کر لیتے ملاقاتوں کے بعد  
اُن سے جو کہنے گئے تھے فیض جاں صدقہ کیجیے  
اُن کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

مہربان رہیں، بے مہربانی، شکستِ دل، شکوے، جاں صدقہ کرنا، اور اصل بات کمال ہمارا جانا، کون کبہ سلطان یہ سب اظہارِ شدید جمالیاتی رجحان نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے فیض نے ایک خالص تاریخی سانچے کو جذباتِ کاری سے انتہائی ارفع اور ہمہ گیر جمالیاتی احساس میں ڈھال دیا ہے۔ فیض کے یہاں تاریخی شعور، یا سماجی احساس، یا اعتدالی فکر، کوئی محدود اور وقتی چیز نہیں، بلکہ یہ جمالیاتی اظہار کی راہ پا کر ایک عام انسانی آفاقی کیفیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

فیض کی فکر انقلابی ہے، لیکن ان کا شعری آہنگ انقلابی نہیں۔ وہ اس معنی میں باغی شاعر نہیں کہ وہ رجحانِ خوانی نہیں کرتے، ان کے فن میں سخنِ سنجی اور نرم آہنگِ غنائی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس درجہ کمال کے شاعر ہیں جہاں ہر ہندِ حرفِ زنگفتن کمال کو یابی است، شعری ایمان کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا لہجہ غنائی ہے۔ اُن کا دل دردِ محبت سے چور ہے۔ ان کا شعری وجود اک روشن الاؤ کی طرح ہے۔ بس میں دھیمی دھیمی آگ جل رہی ہے۔ اس کے سوزِ دروں میں سبب

ہنگامی آلاتیں بچھل جاتی ہیں، اور جمالیاتی حسنِ کاری کی آئینہ سے تپ کر تخلیقی جوہر تابندہ و روشن ہوا کرتا ہے۔ فیض کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا۔ اور اس کا برعکس بھی صحیح ہے یعنی فیض نے انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس پر قربان نہیں کیا۔ فیض نے اپنے تخلیقی احساس سے ایسی شعری وحدت کی تخلیق کی جس کی حسنِ کاری، لطافت اور دل آویزی تو احساسِ حال کی دین ہے، لیکن جس کی درمندی اور دل آسائی سماجی احساس سے آتی ہے۔ انھیں سب عناصر نے بل کر فیض کی شاعری میں وہ کیفیت پیدا کی ہے جسے قوتِ تینا کہتے ہیں۔ فیض کی شاعری کا نقشِ دلوں پر گہرا ہے۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا کچھ حصہ دھندلا جائے گا۔ تاہم اس کا ایک حصہ ایسا ہے جس کی تابندگی کم نہیں ہوگی، بلکہ اس کا امکان ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا نقش اور روشن ہوتا جائے گا:

عَالِیٰ جی کے مَن کی آگ

اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک خوبی دوسری خوبیوں کو دبا دیتی ہے، یا کوئی ایک بات نئی اہم باتوں کو مٹاتی ہے۔ اور دوسری بہت سی اہم باتیں پس پشت جا پڑتی ہیں۔ اعلیٰ جس طرح کئی سطحوں پر زندگی کرتے ہیں، ویسے ہی ان کی تخلیقیت کا اظہار بھی کئی سطحوں پر ہوتا رہا ہے۔ تاہم انھوں نے دو باتوں کا ذکر کیا جس کا ایسا رنگ تغیر ہے، یا دو سائیکل کے کسی ایسے ناکہ پر جو دبا ہے اگر وہ ان سے اوردہ رہے۔ اسے منسوب سے مقررہ گئے ہیں۔ وہ ان کو ان سے پہلے ہی تھا (کیا بعد میں) اکثر یہ پوچھ کر کیا کھچ کیا بیل (لیکن مالی پائل سے محض نے دو بچے کی جواب دہانہ کی ہے اور اسے بعد میں شعریں کے اردو میں براستحکام لکھتے ہیں۔ وہ خاص ان کی دینی نوگرہ رہے۔ اعلیٰ اگر دیکھ کر بھی کہتے ہیں ان کی مغفرت کے لیے کافی ہے کیونکہ شعریں میں کمال خوشی کی بات تھی۔ کسی یہ کہیں زیادہ خوشی کی بات ہے کہ تاریخ کا وہ مؤرخ ان لذت کوئی سی جہت، کوئی نئی راہ، جھوٹی یا بڑی، کسی سے منسوب ہو جائے۔ ایسا اگرچہ حالت ہو سکتا ہے لیکن۔ یہ نیک میں کسی دینی کوئی کم ترہ محض حادثہ نہیں ہوتا، اس کے لیے مسلسل سبب انہیں دشواری کا صرف ذمہ ہے۔ اعلیٰ انکھ کہیں کہ انھوں نے دو بچے کہتے ہیں انکھ بھانے کو کہے ہیں کہ ان کے ایسے بیانات اکثر گراہن ہوتے ہیں۔ یہ کہ تخلیقی سفر نظیر ارادے و عمل یا کسی دستور کے طے نہیں ہوتا۔ لیکن کیا تخلیقیت صرف ایک سطح ہی پر ظاہر ہوتی ہے، غالباً اس کا کوئی

ہم سہل طلب کون سے فرما دیتے لیکن  
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

(کراچی کے پاک و ہند فیض احمد فیض مذاکرے میں  
مئی ۱۹۸۵ء میں پڑھا گیا)



آسان جواب ممکن نہیں۔ اس لیے کہ جو ذہن ایک سطح پر کھڑا ہوتا ہے، وہی دوسری سطح پر بھی کام کرتا ہے۔  
 ذہن وہی ہوتا ہے، میڈیم بھی وہی ہوتا ہے، لیکن ہر سطح کے مطالبات الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ ان  
 مطالبات کو چورا کرنے کی اظہاری قوت اگرچہ تخلیقیت ہی سے تعلق رکھتی ہے، لیکن اس کا ایک رخ  
 اظہاری مناسبت بھی ہے۔ ایسا نہ ہو تو پھر کیا وجہ ہے کہ غزل میر وغالب سے منسوب ہو گئی، قصیدہ  
 سودا و ذوق سے اور مرثیہ انیس و دبیر سے۔ وہی غالب جو سخنوران پیشین سے بازی لے جانے  
 کے لیے چلے قرار رہتے ہیں، مرثیے کے باب میں صاف اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہیں ملاحظہ ہو  
 نسخہ مرثی بحوالہ سرور ریاض: ”یہ حقہ دبیر کا ہے۔ وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا۔ ہم سے  
 آگے زحلا، ناتمام رہ گیا“ (ص ۳۸۸)۔ غور فرمائیے وہی غالب جو بالعموم کسی کو خاطر میں نہیں  
 لاتے، ایک ہم عصر کا نو ہامان رہے ہیں۔ اسی کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جب فن کار کی اپنی پہچان  
 قائم ہو جاتی ہے تو وہ دوسروں کی نام میں فن ماننا پسند نہیں کرتا۔ اسی حقیقت کا ایک اور رخ بھی  
 سودا قصیدے کے بادشاہی لیکن غزل میں ہیٹے نہیں۔ اسی طرح پرشکوئی میں اور انیس بابلی  
 میں بھی چمک اُٹھتے ہیں۔ غرض تخلیقیت اصناف کے آبار بھی ماسکتی ہے۔ موجودہ دور میں میراجی کو  
 بھیجیے ان کے گیتوں پر نظموں کو فوقیت حاصل ہے یا نظموں پر گیتوں کو؟ اسی طرح فیض کو غزل کے  
 رمرے میں رکھیے گا یا نظم کے یا دونوں کے؟ جمیل الدین حالی نے خود اپنے ساتھ بے انصافی یہ کی کہ  
 جب وہ دو بے ہیں چل نکلتے اور جب ن کو رحمان ساز کی حیثیت اختیار ہو گئی تو خود انھوں نے غزل  
 کے پڑے کو سبک کر دیا۔ خدا بھلا کرے قبول عام کا اور مشاعروں کی مقبولیت کا کہ دو بوں پر تو داد  
 کے ڈونگرے برسا ئے گئے، لیکن ان کی غزل کے لطیف سخن کی طرف گوشہ چشم سے بھی التفات  
 نہ کیا گیا۔ ہو سکتا ہے کہ عالی کی اپنی معروضیات بھی آڑے آئی ہوں یا کچھ اور بھی وجہ رہے  
 ہوں۔ بہر حال غزل پر تو جہم ہوتی گئی۔ میرا خیال ہے کہ کم از کم ۱۹۵۸ء یعنی پہلے مجموعے غزلیں  
 دو بے گیت کی اشاعت تک یہ بات دلتی۔ کتاب کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ عالی دونوں  
 فنون اصناف کو ساتھ ساتھ لے کر چل رہے تھے، یا کم از کم ان کا ارادہ یہی تھا، بلکہ فردوں کی رفتار  
 کہیں زیادہ تھی۔ پہلے مجموعے میں غزلیں نثر منقوہ پر آئی ہیں، اور دو بے ان سے ایک چوتھائی  
 جگہ پر صرف پچیس جیتیں منقوہ میں ہیں۔ بہر حال کیفیت اور کمیت الگ الگ مسائل ہیں۔ یہاں بر درست

یہ بحث اٹھانی مقصود ہے کہ غزل میں عالی کی تخلیقیت کس درجے پر ہے، اور اس کی نوعیت کیا ہے  
 اگر غزلوں کا بنظر ناظر مطلق کیا جائے تو جگہ جگہ ایسے اشعار اس میں دل پر اٹھ ڈالتے ہیں:

کوئی نہیں کہ ہوا اس دشت میں برا دمساز  
 ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز

کیسے خبر کہ یہ سہ گرم رہبر دان حیات  
 رواں رواں ہیں تو کیا کیا فریب کھائے ہوئے

کیوں آگیا ہے غبطہ و سلیقہ خطاب میں  
 اس شدت خلوص فراواں کو کیا ہوا

ہمارا نام بھی رکھے فنا خوانوں میں  
 کہ ہم بھی اپنے سوانح بنگار گزرے ہیں

کچھ نہ تھا یاد بجز کار محنت اک عمر  
 وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا  
 کہ تیں بھی ہوں ترسی خوشبو کی طرح آدرا

ان اشعار کے لطیف سخن سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ خیال کی تازگی، اظہار کی خوش سلیقگی،  
 تجربے کی ندرت سب اپنی جگہ پر، لیکن ہر شعر میں کچھ ایسا نکتہ، کچھ ایسی بات ہے جو سوچنے پر مجبور

کرتی ہے اور کسی نہ کسی پر لطف کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ خواہ دشت میں سنائے کا منظر ہو یا محبت میں ناکامی کے یہ کاموں کا یاد آنا، یا خلوص کی کمی سے خطاب میں ضبط و سلیقے کا در آنا، یا کسی چمن آرائی تلاش میں خوشبو کی طرح کھرجانا، لگتا ہے شاعر غزل کے جمالیاتی چاروں ڈوبا ہوا ہے، اور انوکھا مضمون پیدا کرنے اور دل کو معیو لینے والی بات کرنے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ غرض کی جاسکتا ہے کہ غزل صنف ہی ایسی ہے کہ دوچار شعر تو ہر کسی کے یہاں سے نکالے جاسکتے ہیں۔ یہ ہے تو آئیے، اور جس غزل کا صرف مطلع درج کیا گیا، اس کو تمام و کمال دیکھا جائے تاکہ معلوم ہو کہ عالی کتنے پانی میں ہیں :

کوئی نہیں کہ ہو اس دشت میں مراد ساز  
ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز  
کبھی طلسم غرور اور کبھی فسوں نیاز  
ادائے سادگی دوست تیسری عمر دراز  
کھلائے دوست نوازی اہل ذوق سے راز  
کہ قدر کے لیے کافی نہیں سب اعجاز  
خزاں میں منظر گل دردناک ہے لیکن  
ہیں سے ہے ہری روداد شوق کا آغاز  
یہ لب جو شہد ہے اک آہ مختصر کے لیے  
اسی میں تھے کبھی لاکھوں نساد ہائے دراز  
رہا نہ دل میں ظہر تنگی، گلستاں سے  
وہ دلوں سے کہتے ہیں طاقت پرواز  
کس انجمن میں دل سادہ کو سکون ہے  
کہیں ہے قید حقیقت کہیں ہے قید مجاز  
یہاں فسرہ دلی کیا غضب ہے اسے عالی  
مجھے دیکھ چلی جاتی ہے زندگی آواز

غزل پڑھنے کے بعد میرے دل کے اس چمکے اندازہ ہوا ہو گا کہ اس غزل کا انتخاب ہی اسی لیے کیا گیا کہ عالی کی غزل کی تخلیقی اور ادبی صلاحیت کا ثبوت فراہم کیا جاسکے۔ تنقید موضوعی مل اسی لیے ہے کہ جو چیز مجھ کو پسند نہیں، اس پر میں تب کا ادا ہوتا وقت ہی کیوں ضائع کر دوں گا۔ غالب نے سخن فہمی کو طرفہ دی ہے، الگ کر کے نکتہ پیدا کیا ہے، لیکن درحقیقت طرفہ داری اور سخن فہمی میں جدائی قائم رہتی ہے۔ طرفہ داری نہ ہوگی تو سخن فہمی کس چیز کی ہوگی، اور سخن فہمی نہ ہوگی تو طرفہ داری کیونکر ممکن ہو پائے گی، گویا ان دونوں میں وہی رشتہ ہے جو موضوعیت اور حرریت میں ہے، یعنی ایک کے بغیر دوسرے کو قائم ہی نہیں کیا جاسکتا۔ سینکڑوں صفحات کی قرأت کے بعد کسی غزل یا شعر کا انتخاب، طرفہ داری ہے لیکن یہ طرفہ داری مہنی ہے لطف اندوزی پر اور لطف اندوزی ممکن نہیں بغیر سخن فہمی کے۔ بہر حال سخن فہمی میں تو کی کوئی شک کرنا تنقیدی منصب ہے، لیکن بہر دست اس کے تمام مراحل طے کرنا نہ میرا مشاہدہ مقصد۔ بتانا صرف یہ مقصود ہے کہ جو شخص اس بابے کی غزل کہہ سکتا ہے جیسی اور درج کی گئی، کیا اس کو غزل گوئی میں کسی اعتبار کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے پوری غزل کا ادبی سادہ سادہ ہے۔ اصوات و الفاظ کی خوش ترکیبی کے باوجود کہ دشت میں دساری کی طلب، ادائے سادگی دوست میں طلسم غرور اور فسوں نیاز دونوں کا احساس، یا دوست نوازی اہل ذوق سے رازوں کا کھلنا یا قدر کے لیے لب اعجاز کا ناکافی ہونا، یا مقطع میں زندگی کا آواز دینے جانا ایسی تہ در تہ کیفیتیں ہیں جن میں ہر ایک سے لگ لگ جٹ ممکن ہے۔ لیکن فی الوقت فقط اس شہری منطق کی طرف توجہ دانا مقصود ہے جس کی بدولت یہ سارا معنیاتی نظام قائم ہوتا ہے۔ تو آئیے سب سے پہلے مطلع پر غور کیجیے۔

پہلے مصرعے میں نفی کا منظر نامہ ہے، یعنی 'دشت' میں کوئی 'دساز' نہیں اور سنائے کی کیفیت ہے، جب کہ دوسرے مصرعے میں اس کا رد یعنی مثبت کیفیت ہے، اور ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز گویا اثبات سے نفی اور نفی سے اثبات کا وجود ہے، یعنی حقیقت ہر سمت درہرست ہے، یا بات صرف اتنی نہیں جو بادی النظر میں محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر، ادائے سادگی دوست کی دمازی عمر کی دعا مانگتا ہے۔ بیان بنیادی ظہر سادگی ہے۔ اسے 'طلسم غرور' اور 'فسوں نیاز' کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ اگرچہ 'طلسم غرور' اور 'فسوں نیاز' خود ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن یہ دونوں مل کر پہلے مصرعے میں 'سادگی' کا رد ہیں غرض یہاں بھی اثبات

ذہنی میں وہی تخلیق تباہ ہے جو مطلع کی معنویت کی بھی جان ہے۔ تیسرے شعر کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ دوست نوازی اہل ذوق سے راز کھلا کہ قدر کے لیے کافی نہیں لب اہواز یہاں دوست نوازی اہل ذوق اور لب اہواز دونوں اشتفات کا مثبت استعارہ ہیں۔ لیکن قدر کے لیے کسی چیز کا کافی نہ ہونا نفی کا پہلو رکھتا ہے۔ اشعار کے مفہیم الگ الگ ہیں، لیکن شعری منطق میں سوچ کی کچھ ایسی بیج ہے جو ہر شعر میں خاص طرح کا معنائی تناؤ پیدا کرتی ہے۔ جو تیسرے شعر کو دیکھیے 'خزاں میں منظر کل' کا دردناک ہونا ایک کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن یہیں سے ہری روداد شوق کا آغاز، پہلے مصرعے کے نفی منظر کو ایک خوشی کی مثبت تصویر میں دیتا ہے۔ پانچویں شعر میں وہی لب جس پر کسی لاکھوں فلسفے تھے (مثبت) آج اک آؤ غصہ کے لیے سند ہے (نفی) اسی طرح چھٹے شعر میں غم سنجی، گشتاں اور دلوں یا طاقاں برد رہیں نیز انجس اور دل سادہ یا تیرہ حقیقت اور قید مجاز میں تضاد کی وہی نسبت ہے، یا سوچ کا وہی پیرا ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا۔ قطعے نے پوری غزل کے فکری تناؤ کو ادھر بھی شدید کر دیا ہے:

ہر این فسرده دلی کیا غصب ہے اسے عالی  
مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز!

ظاہر ہے کہ قطع معنائی طور پر قطعے سے جڑا ہوا ہے، اور خاموشی کا پہلا سا منظر ہے۔ قطع نظر اس کے کہ فسرده دلی (نفی) اور زندگی کے آواز دینے (مثبت) میں کیسا گہرا ربط و تضاد ہے، یہ غزل جو دشت میں گہرے نسلے کی کیفیت سے شروع ہوئی تھی زندگی کی آواز کی گونج پر ختم ہو کر رہتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں حالی کی کیا تخصیص ہے اس شعری منطق کا تو تغزل سے خاص رشتہ ہے یا اس منطق کی مثالیں تو مشاہیر کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ بالکل بجا، بس یہی تو ہیں ہمیں کہنا چاہتا ہوں کہ حالی اگر چاہیں تو ان کی قدرت اظہار، جمالیاتی رجحان اور فیکری بالیدگی ایسا دو جہ کمال رکھتی ہے کہ تغزل کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتی ہے اور ہوتی رہی ہے۔

اکاؤ کا اشعار میں کسی کیفیت کا مل جانا کوئی انوکھی بات نہیں، لیکن تغزل کی جس خاص شعری منطق کی طرف اشارہ کیا گیا، اس کا کسی غزل کے تمام اشعار میں یا زیادہ تر اشعار میں پایا جانا

اس امر کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ شاعر کی تخلیقیت غزل کی روایت کے جمالیاتی رجحان سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔

اس کا اندازہ ہو چکا ہو گا کہ ہم موضوعیت سے گزر کر موضوعیت کی زمین پر چکے ہیں یعنی طر فدار سے گزر کر سخن فہمی کی حدود میں داخل ہو چکے ہیں۔ لیکن آخر الذکر کے تقاضے بہت شدید ہیں، جبکہ اول الذکر میں آسانی ہی آسانی ہے۔ تاہم یہ بات معمولی نہیں کہ جس نوع کی شعری منطق کی بات کی جا رہی ہے، عالی کے یہاں وہ کئی کئی غزلوں میں مسلسل نظر آتی ہے۔ اتفاق سے دو غزلیں آئے سانسے ہیں۔ ان سے صرف نظر کرنا صرف اسی شخص کے لیے ممکن ہے جو ایمان کو داؤں پر لگا سکتا ہو۔

نہ میں بیاض سحر ہوں نہ میں سواد شبنی  
بس ایک آہ مگر وہ بھی آؤ زیر لبی  
پھلک سکا ہے نہ اب تک جو اشک نیم شبی  
اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیر لبی  
سمجھ میں کچھ نہیں آتا یہ راز مسلک شوق!  
کبھی وفا طلبی ہے کبھی جفا طلبی  
سخن میں نکتہ و ضبط شوق کے احکام  
مگر نکتہ میں وہی شوخی و خطا طلبی  
سنا نہیں کبھی غالب کا ذکر اسے عالی  
بہی ہوا ہے ہمیشہ مآل خوشی لقمی

اگر آپ ان اشعار کو غور سے پڑھ چکے ہیں، تو اوپر جو بحث اٹھائی جا چکی ہے، اس کی روشنی میں یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ اشعار بھی اس شعری منطق سے عالی نہیں جس کی خصوصیت پر اصرار کیا جا رہا ہے۔ ایک قطب 'بیاض سحر' ہے تو دوسرا قطب 'سواد شبنی' اور اگر ان دونوں کو ایک معنائی قطب تصور کیا جائے تو ان کا رد 'آہ زیر لبی' میں ملے گا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'خندہ ہائے زیر لبی' (مثبت)

کا یہی رشتہ اشک نیم شبی (منفی) کے ساتھ ہے۔ میرے شعر کو لے لے تو اس میں دوسرے مصرعے کے 'وفا طلبی' اور 'جفا طلبی' دونوں غزلوں روایت کے قدیمی مفاد اور مربوط تصورات ہیں، مربوط اس لیے کہ دونوں کا مرجح محبوب کی ذات ہے، اور ان دونوں کے رد قبول کا منطقی رشتہ پہلے مصرعے کے 'مسکب شوق' سے ہے جو مضائقہ اور ریشہ نواز ہے۔ یہی کیفیت جو تھے شعر میں بھی ہے، یعنی شوق و خطا طلبی کی معنویت قائم ہوتی ہے، شکنت و فہم شوق سے جو منفی ہے۔ اس غزل کے بعد بھی اگر یہ مقدمہ واضح نہ ہو تو چلتے پھرتے ایک غزل اور بھی دیکھ لے لے، اور اس دوسرے کے ساتھ کر یہی دونوں غزلوں سے کم پڑا نہیں۔

وہ آہ نیم شبی ہو کہ گریہ سحری  
ہر ایک کا دوش دل کا مال ہے آخری  
جہاں میں رہ کے رسوم جہاں سے بے خبری  
بہیں ہی وجہ فساد ہے ہماری بے ضروری  
مری بھی حد محبت تری بھی حد رستم!  
مری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری  
ہر اک مقام میسر ہے یاد جاناں میں  
اسی میں باخبری ہے اسی میں بے خبری۔  
ہزار اشک جہاں بہت گئے مگر عالی  
چمک رہا ہے ابھی تک ستارہ سحری

یہ مطلع بھی پورے کا پورا اسی شعری کیفیت سے برتر ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ "آہ نیم شبی" اور گریہ سحری میں جو رشتہ ہے، واضح ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہی کیفیت نہ صرف 'کا دوش' اور 'مال' میں ہے، بلکہ 'کا دوش' اور 'بے خبری' میں بھی اسے دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'وجہ فساد' اور 'بے ضروری' پر بھی غور کر لے لے۔ نیز اس پر بھی

کہ 'رسوم جہاں' اور 'بے خبری' میں کیا رشتہ ہے، بان رشتوں اور مناسبتوں سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ میرے شعر میں 'حد محبت' اور 'حد رستم' توجہ طلب ہیں۔ آگے چل کر امری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری! میں 'کم نظری' بظاہر کیاں معلوم ہوتا ہے، لیکن زراں کیاں نہیں، کیونکہ پہلی کم نظری جس کا مرجح عاشق کی ذات ہے، اس کا مثبت ہونا مسلم ہے۔ چوتھے شعر میں 'باخبری' اور 'بے خبری' کا ربط اسی منطقی کا پتہ دیتا ہے۔

اس مختصر تجزیہ میں میں نے بہت سی تفصیل اور فردی اور ذیلی مقامات مدد چھوڑ دیے ہیں، اس لیے کہ جس مقدمے کا پیش کرنا مقصود ہے، اس کے لیے آٹھ تجزیہ کافی ہے، اور اگر کسی کے لیے اتنی بحث نامانی ہے تو پھر اس کے لیے کوئی بحث کافی نہیں، کیونکہ بات کو کئیوں نے بڑھایا جائے، نتیجہ میں برآمد ہو گا۔ یہ شعری منطق اگر تخلیقیت میں بمنزلہ جوہر کے جائز ہے، تو تو شاعر اس درجہ جمالیاتی اعتبار پر قادر ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ چار شعر تو اتفاقاً ہو سکتے ہیں، لیکن چوتھی غزل میں ان کیفیات کا موجب تہ نہیں ہیں کے رواں دواں رہنا یا نئے اور نو کھنسی محرکات فراہم کرنا معنی دار ہے۔ اسی لیے بعض غزلوں کو تمام دکن یا گائاکر تخلیقیت کی ہر موت سامنے آجائے اور کوئی بھی پہلو نظر نہ آئے ہو۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ علی اگرچہ رومن تہہ ہے، وہ جو چکے ہیں وہ 'دوبا' ان سے اور یہ دوسرے سے منسوب ہو چکے ہیں، اور ان کے چاہنے والوں سے ان کی پہچان بھی دوسرے ہی سے قائم کرنا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تخلیقیت کو غزل کے جمالیاتی رچاؤ سے بھی جتنی مناسبت ہے، اور اس میں بھی جہاں انھوں نے شوقی ارتکاز سے کام لیا ہے، ان کا فن درجہ سال پر ہوتا ہے۔ اس سے کس کو انکار ہے کہ وہ بے گت کہہ کر غزل میں کس گت جھانے لیکن اسی میں غزل کو اور شامل کر بیٹھے۔ ہم تو بہر حال صرف تمنا ہی کر سکتے ہیں کہ کس کی یہ آہ دھڑ دھڑ جلتی ہے تاکہ وہ یہ نہ کہہ سکیں:

بغیر مرکز امید و بے شکون دروں  
میں اک خلا ہوں جو ثابت بنے نہ ستیارا

میلے مغرب میں عام ہوا، بعد میں مشرق میں پہنچا۔ — مشرق و مغرب میں جو فرق پہلے تھا، وہ آج ایسی ہے، کیونکہ صنعتی تہذیب کے فروغ کی وجہ سے آج پورے عالم انسانیت کے ذہنی مسائل تقریباً ایک سے ہیں اور انسان کو ہر کس طرح کی ترقی کا سامنا ہے۔

نئے اثرات کے تحت لکھی جانے والی شاعری سو دور و سبب دونوں کے اعتبار سے پہلی شاعری سے مختلف ہے۔ پانی، آبی، معدنیات، درختوں کی مدد سے لے کر سمجھا جاسکتا ہے اور نہ سمجھا جاسکتا ہے۔ شاعری کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ یہ روایت سے کھلاف کی شاعری ہے، یا یہ باغیانہ شاعری ہے یا یہ کہ اس میں ایک ایسی نئی طبعیت ہے تو یہ شاعری سے نفاد نہ ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ پورے ترقیدی لیس اس پر ٹھیک نہیں بیٹھتے۔ کیونکہ یہ مقصدیت کی شاعری ہے، نہ فنی بیعتیت کی، یہ نہ تخلیقیت کی، اور نہ نہ خالصیت کی۔ غم دوروں اور غم جانوں کی تفسیر میں یہاں یہ نظر آتی ہے۔ یہ فریاد اور شاعری بھی نہیں۔ یہ تو محض انسان کو اس کے اصل رویہ میں دیکھنے کی جستجو ہے یا فرد و ملت کو محض غم و مرگ سے بچنے کی کوشش ہے۔

لی ہے۔  
معاہدہ ہوتا ہے، سائنس اور صنعتی ترقی نے اپنے ارتقاء کا ایک دائرہ اختیار کیا ہے اور انسان کو پھر ان کے چیلنج کا سامنا ہے۔ لیکن یہ چیلنج بھی مختلف ہے جب آج سے تقریباً دو سو سال پہلے سائنس نے انسان کو ایک نئی قوت، توانائی اور نئی زندگی کی بشارت دی تھی، اس وقت انسان ایک دور ہے پر کھڑا تھا، ایک راستہ نہ سمجھتا تھا، دوسرے تخلیقیت کا، ایک قدامت کی طرف جاتا تھا، دوسرا صنعتی ترقی و مادی رحمت و فراغت کی طرف۔ انسان کو ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا تھا۔ لیکن بد محنت دوسری ہے۔ اب ہم دو راستے پر نہیں کھڑے ہیں کہ دو میں سے ایک راستے کا انتخاب کر سکیں، بلکہ وہ معلوم ہوتا ہے کہ جس راستے پر ہم چلے رہے ہیں، اس کی آخری حد تک پہنچ گئے ہیں اور سامنے ہر طرف دھندل دھندل ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے لیے انسان نے یقین اور اعتماد کی محسوس کو کیسے کیسے فروزا نہیں کیا، دھندلت کو کشش کے کیا کیا نہیں کیا؟ اس نے قدرت کی کلائیوں کو مڑوا، پہاڑوں کے جھگڑے جیسے، سمندر کی لہریں میں بند کیا، دریاؤں کے رخ بدلے، صحراؤں کو چمن زاروں اور چمن زاروں کو جنت دہلی کے محسوس میں تبدیل کر کے دکھایا۔ صنعتی تہذیب کی، ٹنگلی پکڑا کر دھنوں اور مادی آسائش کے آخری ذریعے تک میں جا پہنچا، لیکن اس کے دل کی ویرانی کم نہیں ہوئی، بلکہ اس میں اضافہ ہی ہوا۔ اور

## شہریار نئی شاعری اور اس کا اعظم

حال ہی میں بعض نئے شاعروں نے اردو کا رشتہ ایک پادشہ اور اس کے عالمی رجحانات سے جوڑ دیا ہے۔ ان میں سے وہ رجحانات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جو جدید دور کے ثقافتی اشارے، دانش کے فقدان اور انسان کے بے چہرہ ہونے کے تصور سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان کے ذریعہ اگر نئی شاعری لکھی جا رہی ہے، وہ نئی نسل کے اس انسان کی آواز ہے جس کے پاس نہ اعتبار کا سرمایہ ہے، نہ آدرش کا آئینہ، اور جس کا وجود خود اس کے لیے ایک سرمایہ نشان بن گیا ہے۔ یہ ہر طرح کی دنیاوی سعادت اور روایت کے خلاف ہے۔ اسے ایک ایسا باغی کہا گیا ہے جس کا کوئی آئینہ نہیں، اردو شاعری جدید دور کے اس جسدِ وطن انسان سے حال ہی میں متعارف ہوئی ہے۔ وہ لوگ جو دایق سیمرغ کی طرح وقت کی ریت میں سر دبا کر رہتے ہیں، ان کو اپنی نظر میں یوں معلوم ہوگا کہ یہ عجیب، خلقت انسان جو ہر وقت بے تکی خوب دیکھتا ہے، جو ہر وقت ہر سال نظر آتا ہے، جو بات بات پر چونک اٹھتا ہے اور چونک اٹھتا ہے نہ جانتا ہے، شاید کسی دوسری دنیا سے یہاں آگیا ہے، جہاں وہ بالکل تنہا محسوس کرتا ہے اور وہاں اسے ہر شے اجنبی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اگر ہم ایمان داری سے اپنے گرد و پیش پر نظر ڈالیں اور ہم عصر تہذیب کے اشارے اور اضطراب کو سمجھنے کی کوشش کریں تو معلوم ہوگا کہ یہ تہذیب ہمارے دور کی خصوصیت بن چکا ہے۔ ہمارا زمانہ کلچر کے زوال، تمدن کی پامانی اور یقین کے فقدان کا زمانہ ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ احساس



میکانکی زندگی کے کیسرے پن اور تیز رفتاری میں وہ خود کو بھی گھومتی۔ اس نے سمجھ چکا کہ جسے حق تعالیٰ فرشتوں کے وسائل اور ساز و سامان سے اس کی تمام مشکلیں آسان ہو جائیں گی۔ وہ اس کے سب سامان میں ہوا جائے گی۔ امیدوں کا وہ جسم ٹوٹ چکا ہے۔ زندگی آج بھی موت کے گڑ میں ہے۔ مرگت آج بھی گڑ میں ہے۔ ٹیکہ ہوں کی شکل، دل کے درد اور روح کے کرب کا آج بھی وہی عام ہے۔ زندگی پر غم کا کشیدہ چہرہ آج بھی ہے۔ حرمت آج بھی خون کے آنسو روتی ہے۔ اور راتوں کی بارت آج بھی بھگتی ہے۔

ہمارے دور کا سب سے بڑا امیر صنعتی زندگی کی حشر سنا رہا ہے۔ اس سے پیدا ہونے والے خنڈار میں زندگی اپنی وحدت کے احساس سے محروم ہو چکی ہے۔ زندگی کی امتداد اور تباہی کا سراغ نہ پا سکتے اور اپنے وجود کا نصب العین نہ سمجھ سکتے۔ احساس پہلے سے کٹی گرا رہا ہے۔ نیست و بود باندہ زندگی و موت کے درمیان جو کشمکش جاری ہے۔ اس کا بھی انسان کو پہلے سے زیادہ احساس ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کی تقدیر اس کے اپنے ہاتھوں میں ہے۔ لیکن پھر بھی وہ اپنی خوشی و غم پر توجہ نہیں دیتا۔ قدم قدم پر اسے ہاں اور نہیں یا جینے اور مرنے یا مٹنے اور نہ مٹنے کے درمیان فیصلہ کرنا پڑتا ہے اور یہ فیصلہ اسے کیلے ہی کرنا پڑتا ہے۔ اس کی پوری ذمہ داری خود اس کے سر ہے۔ انسان کو اس فیصلے کا پورا اختیار ہے، لیکن یہ اختیار بجائے خود ایک جبر بن گیا ہے کیوں کہ انسان جب تک زندہ ہے وہ اس سے بچ نہیں سکتا۔ کوئی یہ ایسی مصلب نہیں ہے جس پر انسان کا وجود ہر وقت ٹک رہا ہے۔ اس ذہنی اضطراب میں زندگی کی کوئی چیز ویسے نظر نہیں آتی جیسے وہ اب تک نظر آ کر تھی۔ نہ روشنی روشنی معلوم ہوتی ہے، نہ تاریکی تاریکی۔ نئی نئی انسان کی دنیا میں نہ کوئی جفاؤں کے ستم ڈھاتا ہے، نہ کوئی دنیاؤں کے کیت گاتا ہے۔ دوسرا فرق، کامرانی و ناکامی، خوشی و غم سب بے معنی اور گڑبڑ معلوم ہوتے ہیں۔ عجیب ہے صحت اور عجیب احساس کا عام ہے۔ یہ بے بسی اور حسرت اس بے بسی اور احساس سے یقیناً مختلف ہیں جن کے فنون اور روحی معنوں سے ہمارے ذہن آشنا ہیں۔ یہ احساس ایک طرح کی آگہی بھی ہے۔ نئی شاعری اس بے نام بے حسی اور آگہی کی شاعرانہ ہے۔ یہاں اس سے متعلق مزید گفتگو کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ منہربانہ کے مجموعہ کلام اس پر اعظم سے ان دونوں کو ایک نظر دیکھ لیا جائے :

## لا زوال سکوت

مہیب، لمبے، گھنے پٹروں کی ہری شاخیں  
کبھی کبھی کوئی اشلوک گنگنائی نہیں  
کبھی کبھی کسی تپے کا دل و حرکت تھا  
کبھی کبھی کوئی گونہل درود پڑھتی تھی  
کبھی کبھی کوئی چلنوا اکھ جگاتا تھا  
کبھی کبھی کوئی طائر ہوا سے لڑتا تھا  
کبھی کبھی کوئی پر مچائیں مرغ پتی تھی  
اور اس نے بعد میں کی آنکھ کھلی گئی اس نے  
سر ہانے رکھے ہوئے زور زور سے کی  
براہیک سحر نرس فور سے پڑھی تھی  
خبر کبھی بھی کسی ایسے حادثہ کی نہ تھی  
اور اس کے بعد میں دیر نہ رہنے لگا  
اور اس کے بعد ہر اک سمت ناز و سکوت  
اور اس کے بعد ہر اک سمت لازوال سکوت

## سادے کی موت

دس کا دروازہ ہوا: بند شپ آرائی  
راستے کر نہیں بنے گئے  
گیلوں میں ادا کی چوائی

سارے چنگاے وہ سب رنقیں (دن کی ہزار)  
گونجی جیلوں میں ہرئیں قید

جلو اب نکلیں

اپنی تنہائی کے اس خول سے باہر  
دیکھیں

اپنا سایہ کہاں جاتا ہے شب تاریک آج  
کون سی یادوں کو چمکاتا ہے

کس پل کو صدا دیتا ہے

آج کیا کہتا ہے، کیا پاتا ہے

کس طرح بڑھتا ہے، گھٹتا ہے، بگھرتا ہے  
کیسے مروتا ہے؟

شہر یار کے یہاں ان سے بھی بہتر نفیس ہیں جن کا ذکر آگے آگے گا، لیکن ابھی ہر نئی شاعری کی  
فضا کی بات کر رہے تھے، وہ ان نفیس میں تمام و کمال موجز ہے۔ ان نفیسوں میں جس احساس کی کاغذانی بلقی  
ہے، وہ انہی کی چوٹ کھائے ہوئے ہے۔ انسان کو اپنے سفر ارتقا میں آج تک جن جن کامیابیوں اور  
ناکامیوں کا سامنا کرنا پڑا ہے، یہ آگہی ایک لحاظ سے ان سب کا حاصل ضرب ہے۔ یہ صدیوں سے دیکھے ہوئے  
نواہوں کی شکست کی آواز ہے۔ اس نے آرزوؤں کے آنسو چنے ہیں، ماضی کو تاریکی کے غار میں ترستے پایا  
ہے اور یادوں کے قافلہ کو سکوت کے سمندر میں غرق ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔

یہ شاعری لفظ "تغزواتی" کے گھسے چنے، محضوں میں تغزواتی نہیں، بلکہ اس معنی میں تغزواتی ہے  
کہ اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے اور اس کا اپنا ایک موضوع ہے جس کی کوئی حدود نہیں، اور جس کی کوئی مذہبی نیکی  
تعریف نہیں کی جاسکتی۔ اس شاعری کی اپنی کچھ علامتیں ہیں جو اسے معنویت عطا کرتی ہیں۔ میرے نزدیک اس  
شاعری کا جیسا اظہار شہر یار کے یہاں ہوا ہے، اس میں بنیادی اہمیت پانچ علامتوں کو حاصل ہے: خواب،  
آگہی، دقت اور موت۔ ان علامتوں پر بہرہ نوری یا اداسی معنی مسلط کرنے کا کوئی حق حاصل نہیں۔ ان

کے معنی وہی مراد لینے ہوں گے جو یہ شاعری خود انہیں عطا کرتی ہے اور جن کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا۔ ان  
میں ایک طرف خواب اور آگہی سے پیدا ہونے والے تصورات میں کشمکش ہے تو دوسری طرف دقت اور  
موت سے پیدا ہونے والے تصورات ایک دوسرے کے ترمقابل ہیں۔ مگر پانچ علامتوں کی بنیاد ہی  
حیثیت و تسلیم کر لیا جائے تو شہر یار کے ہاں استہساں ہونے والی باقی تمام علامتیں ان ہی کے پیچھے منسلک  
نظر آئیں گی۔ سب کے پیچھے نظم "خواب" کو لیجیے:

نظمی آرزو کی بکھری ہے

رات شرابہ ہی ہے اپنے سے

ہونٹ امید کے پڑکتے ہیں

پاؤں حسرت کے لڑکھاتے ہیں

دور پلوں سے آنسوؤں کے قریب

نیند دامن سمیٹے بیٹھی ہے

خواب تعبیر کے شکرستہ دل

آج پھر توڑنے کو آئے ہیں

اس حسین نظم کے آٹھ مصرعوں میں سات چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے: آرزو، رات، امید، حسرت،  
نیند، تعبیر اور خواب۔ اور یہ سب کے سب تصورات خواب کے ذیل میں آتے ہیں، جو اس نظم کا عنوان بھی ہے  
اس کے بعد ان دو نظموں کو غور سے پڑھیے:

## قَرِیبِ دَر قَرِیب

دن کے صبح سے جب بنی جاں پر

ایک مہم سا آسرا پا کر

ہم چلے آئے ایک طرف اور اب  
رات کے اس انتظار دریا میں  
خواب کی کشتیوں کو کہتے ہیں:

## ایک منظر

نیند کی سوئی ہوئی خاموش گھوٹوں کو جلاتے  
گنگنائے

مشعلیں پلکوں پر اشکوں کی جلائے  
چند سائے

پھر رہے تھے  
رات جب ہم خواب کی دنیا سے واپس آ رہے تھے

ان دونوں میں سے پہلی نظم لفظ "دن" سے شروع ہوتی ہے جو آگہی کی علامت ہے اور  
خواب کے تصور ختم ہوتی ہے جو آگہی کی نفی ہے۔ اس طرح "ایک منظر" میں لفظ "سایہ" علامت ہے  
شعور انفرادی کی یا زخم خوردہ حساس انسان کی۔ آخری مصرع میں خواب کا ذکر ہے جسے شعور کے مقابل  
کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ گویا اس شاعری میں ایک طرف خوابوں، آرزوؤں اور امیدوں کی دنیا ہے  
اور دوسری طرف آگہی و حقائق کی۔ ان دونوں میں ایک طرح کی POLARIZATION یعنی  
رابطہ و تضاد ہے۔ یہ شاعری مواد کی سطح پر اپنا متن کی شکل اور تضاد سے حاصل کرتی ہے۔

یہ شاعری چونکہ تنہائی اور شعور کی دھوپ میں ملبس ہوئی ہے، اس لیے اس کی نظریں مکون عافیت  
کے لیے زیادہ تر "رات" کی طرف اٹھتی ہیں۔ "رات" اور "خواب" کے سلسلے کے دو سرے ایجنز میں  
"نیند" اور "مہتاب" قابل ذکر ہیں۔ آگہی کی دنیا میں مہتاب کے مقابلے میں "سورج" و "نیند" کے  
مقابلے میں جاگتی آنکھوں "اور" رات کے مقابلے میں "دن" کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلہ کی

سب سے کثیر الاستعمال علامت "سایہ" ہے۔ گویا لفظ اپنے رواجی معنوں میں حقیقی دھوپ کی نفی یا کوشش  
عافیت یا سکون و راحت کے لیے بھی استعمال ہوا ہے۔ ملاحظہ ہو نظم "خواب آگہی" لیکن علامت کی  
حیثیت ہے "سایہ" کا استعمال "خواب" کی ضد کے طور پر یا زندگی کے جسب کے باہتوں بے بس انسان کے  
لیے یا شعور انفرادی کے لیے ہوا ہے جیسا کہ وہ "ایک منظر" یا "سائے کی موت" میں دیکھا گیا، یا اس  
مختصر نظم سے ظاہر ہے:

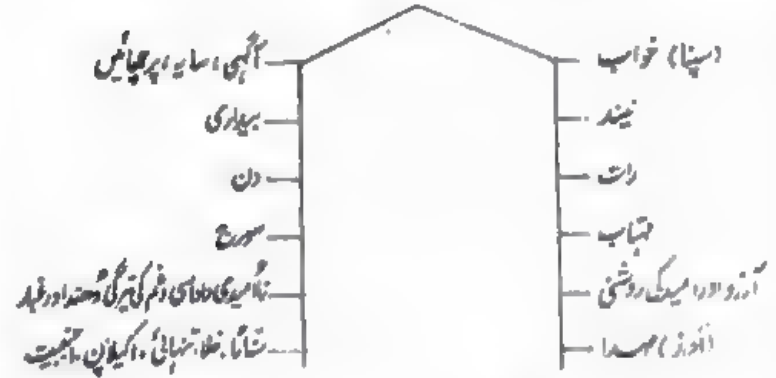
## ایک رات کا منظر

پلکیوں کے بیچ و ختم کے سلسلے  
آنسوؤں کے گھٹنے بڑھتے دائرے  
آنسوؤں سے تر ہر تنہائیاں  
دُشمن میں جو کس کچھ سرگوشیاں  
زرد و زرد مہتاب اور گرما کی رات  
آسمان کی سمت اک سائے کے ہاتھ

یہ نظم اس قابل ہے کہ اس کا شمار شعریہ کی حسین ترین مختصر نظموں میں کیا جائے۔ اس میں  
جتنے ایجنز آئے ہیں وہ سب کے سب علامتی طور پر "سایہ" سے جوڑے ہوئے ہیں۔ اس شاعری میں "سایہ"  
کے علامتی معنوں میں بعض جگہ لفظ "پرچھائیں" بھی استعمال ہوا ہے (ملاحظہ ہو نظم "پرچھائیاں")، آگہی کی  
دنیا "دن کے عذاب کی" اور "سورج" اور "دھوپ کی دنیا ہے۔ جبکہ "خواب کی دنیا" نیند  
"رات" اور "مہتاب کی دنیا ہے۔ یہ "آرزو" اور "امید" کی روشنی کا مسکن ہے جبکہ آگہی کی دنیا  
میں "نامیدی"، "اداسی" اور "غم" ہے۔ آگہی کی دنیا کو "دشت" اور "صحرا" سے بھی تشبیہ دی گئی  
ہے، جس میں ہر طرف "خلا" ہی "خلا" اور "ستارے" ہی "ستارے" ہیں۔ انسان یہاں پہنچتا ہے

اور "تنہائی" کا احساس اسے کھٹے جاتا ہے اور خواب کی دنیا سے کوئی "صدا" یا "آواز" اس تک نہیں آتی۔ خواب اور آگہی کی ان دو دنیاؤں میں جو پیڑ ربط قائم رکھے ہوئے ہے، وہ "وقت" ہے۔ اب اس کی مدد سے ایجنز کے ان دو سلسلوں کے باہمی ربط و تضاد کو یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے:

وقت (لمحہ بیل)



یہ وقت ہی ہے جو خواب اور آگہی اور نیند اور بیداری اور رات اور دن میں ایک گزرتعلق قائم رکھے ہوئے ہے۔ وقت نہ جوتوان کی POLARIZATION یعنی باہمی ربط و تضاد باقی نہ رہے۔ اس شاعری میں وقت کی "نسبت کا حاصل اور حقیقت" قرار دیا گیا ہے:

اندھے دن کو گونگی رات سے کیا نسبت ہے

محافل چاندک گبنائی گزروں کا سایہ

اس دھڑکی کو کیوں جاتا ہے

سورج کی سرشار ششائیں

اس دھڑکی کو کیوں دستی ہیں

بزرگ کیوں اس آج کے پیکر میں ڈھلتا ہے

اور انسان کو آج اور کل کے کیا فرق ہے

کیوں ہم نانی اور امر ہیں  
پل، لمحے، دن، سال اور صدیاں  
یہ سب باتیں بھکی سی ہیں  
لیکن اپنی زلیست کا حاصل اور حقیقت صرف یہی ہیں

اس شاعری میں وقت ہی وہ مرکز و محور ہے جس کے گرد یہ سلسلہ تصورات مسلسل گردش میں ہے۔  
انسان کا متغیر یہی ہے:

دھوپ میں تنہائی کی جھمکوں کو جھلساتے رہو  
دست کے مہرا میں پونہی ٹھوکریں کھاتے رہو

(وقت کے صحرا میں)

انسان لاکھ سہارے، ماضی پھر پٹ کے نہیں اتنا (وقت) انسان کو امر و فردا کی بھی خبر نہیں۔ یہ دنوں اس کی دسترس سے باہر ہیں۔ (افسون امر و)۔ ماضی اندھیرا ہے اور مستقبل غبار کے علاوہ کچھ نہیں۔ جو کچھ ہے وہ حال ہے اور حال میں بھی لمحہ حال ہے۔ انسان (اصل لمحہ) بھی جیتا ہے۔ ("نفساؤ"، "مداوا") جس طرح وقت خواب و آگہی کے سلسلے کو قائم رکھے ہوئے ہے اسی طرح وہ چیز جو اسے قطع کر دیتی ہے، وہ "موت" ہے۔ موت وقت کی نفی ہے۔ زندگی میں وقت کے برعکس مقابل اگر کوئی چیز ہو سکتی ہے تو وہ "موت" ہی ہے۔ جتنی بڑی حقیقت وقت ہے، اتنی ہی سنگین حقیقت موت بھی ہے۔ ملاحظہ ہو نظم "قبرستان" سے یہ اقتباس:

جہاں ہم سے غلوت گزیر گنہگار بندوں کی

اک انجی ہے

زیر کا وہ قدر حقیقت ہے ارض و سما کی

خود کی کی خدا کی

موت ایک ایسا سہما ہے جو اس دور کے عذاب و کرب کے لیے شفا کا پیغام لاتا ہے۔ یہ انفرادی ذمہ داری کے کھائے جانے والے احساس اور باشعور زندگی بسر کرنے کے لیے کیسیا کا کام کرتی ہے۔ چنانچہ شاعر زہر کو اس دور کا "نیا امرت" قرار دیتا ہے :

دواؤں کی الماریوں سے بھی اک دکان میں  
مریضوں کے انہوہ میں مفعول سا  
اک انسان کھڑا ہے  
جو اک سیل کبڑی سی شیشی کے سینے پہ لکھے ہوئے  
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے  
سگر اس پہ تو "زہر" لکھا ہوا ہے  
اس انسان کو کیا مرض ہے  
یہ کیسی دوا ہے ؟

موت کے ذکر کے ساتھ ساتھ، اس شاعری کا سلسلہ تصورات مکمل ہو جاتا ہے۔ اب اس کو مربوط طور پر یوں پیش کیا جاسکتا ہے :



یہاں قاری کے ذہن میں لازمی طور پر یہ سوال پیدا ہو گا کہ یہ شاعری اپنی نوعیت کے اعتبار سے مثبت ہے یا منفی؟ تنوعی ہے یا رجائی؟ اس سوال کا یہ جواب کچھ عجیب سا معلوم ہو گا۔ لیکن دقت یہی ہے کہ ان الفاظ

کے پرانے معنی میں یہ شاعری تنوعی ہے نہ رجائی۔ اس سے مثبت اثرات مرتب ہوتے ہیں نہ منفی۔ یہ سوال اکثر اس لیے اٹھایا جاتا ہے کہ ہم شاعری کے بارے میں رفاہی طور پر معصومی اور اصلاحی نقطہ نظر سے سوچنے کے عادی ہو چکے ہیں اور اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ یہ شاعری حالی و مسرتیہ کے دور سے لے کر اقبال و جوش و جگر تک کی شاعری سے اس لحاظ سے بالکل مختلف ہے کہ یہ براہ راست سماجی سیاسی نوعیت کی نہیں۔ یہ دور آگہی کے آشوب کا دور ہے۔ آج کا انسان اپنے شعور کے ہاتھوں پریشان ہے۔ اس کے دکھ درد اور غم کی نوعیت بالکل دوسری ہے۔ اس کی الجھنیں اور مسائل بھی پہلے دور کے انسان کی الجھنوں اور مسائل سے مختلف ہیں۔ اور ان کا کوئی حل ابھی اس دور کے انسان کو نہیں ہو سکا۔ اس لیے یہ شاعری تناسخ کی یا پیغام کی شاعری نہیں۔ یوں اس کے بعض جواب یا کوس کن ہیں اور اس لحاظ سے اگر گوشتش کی جائے، تو اس میں مثبت اور منفی عناصر الگ الگ تلاش کر کے دکھائے جاسکتے ہیں، لیکن ان سے کوئی واضح فیصلہ انداز مناسب نہ ہو گا۔ کیونکہ یہ اس شاعری کی معنوی وحدت کو مجروح کرنے اور اس کے ایک حصے کو نظر انداز کر کے دوسرے کو پیش کرنے والی بات ہوگی۔ انھوس ہے کہ اس طرح کی چند کوششیں کی بھی گئی ہیں جو ہر لحاظ سے معصومانہ ہیں اور ہمدردی کی مستحق ہیں۔ بات صرف اتنی ہے کہ یہ شاعری بنیادی طور پر اس دور کے زخم خوردہ انسان کی اندرونی پیالہس، روحانی کرب اور شعوری الجھنوں کی شاعری ہے۔ یہ ایک طرف خواب و آگہی اور دوسری طرف وقت و موت کی قوتوں کے درمیان کشاکش کی شاعری ہے، اور زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرم عمل ہے۔ یہ زندگی کے اصل چہرے کو جیسا کہ وہ غم اور مسرت کے لمحوں میں نظر آتا ہے، بھیانک کی کوشش کرتی ہے اور حال کے طعنے عاید میں جننا چاہتی ہے۔ مستقبل کی یہ شاعری قابل نہیں۔ اسے خود نہیں معلوم کہ انسان کی اگلی منزل کیا ہوگی۔ سنسار اس کے نزدیک "سنسار" بھی ہے اور "پاگل کا سنسار" بھی (آدرکش) چنانچہ یہ شاعری مسرت اور غم کے لمحوں کے احساس کی شاعری ہے۔

جہاں تک ان نظموں کے نام کا تعلق ہے اس امر کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ شہر یار نے بے معنی جدت طرازی سے کام نہیں لیا جو اکثر نئے شاعروں کا عہد امتیاز ہے لیکن جس سے فیض ضروری اشکال پیدا ہوتا ہے اور کلام سے طعنے و اثر جاتا رہتا ہے۔ شہر یار نے اس سلسلہ میں روایت اور جدیدیت کے امتزاج کو ملحوظ رکھا ہے۔ ان کی مختصر نظموں تکنیک کے اعتبار سے نہایت کامیاب ہیں ان میں سے "خواب"



”غریب در غریب“ اور ”ایک منظر“ کا حال دیا جا چکا ہے۔ ان کے علاوہ مجھ سے ”پرچائیاں“ اور ”غریب تیاست“ بھی ملاحظہ فرمائی جائیں۔ یہ تمام نظمیں معنی وحدت کے اعتبار سے مکمل اکائیاں ہیں اور موضوع کے تناظر کو ابھارتے ہیں پوری طرح کامیاب ہیں۔

آخر میں شہزاد کی غزلوں سے چند اشعار دیکھیے، ان میں نئی شاعری کے ان تمام عناصر کی کارفرمائی ایک طبع اشاریت اور یائیت کے ساتھ ملے گی، جن کا ذکر نغموں کے سلسلے میں اوپر کیا جا چکا ہے:

دل ہے تو دھڑکنے کا بہانہ کوئی ڈھونڈے  
بتھر کی طرح بے حس و بے جان سا کیوں ہے  
ہم نے تو کوئی بات نکالی نہیں غم کی!  
وہ زود پیشیاں، پیشیاں سا کیوں ہے

زبان لی بھی تو کس وقت بے زبانوں کو  
سنانے کے لیے جب کوئی داستان نہ رہی

لوگ سر پہنڈ کر بھی دیکھ چکے  
غم کی دیوار ٹوٹتی ہی نہیں

بوا کا ہونکا بھی جس راہ پر نہیں آتا  
نہ جانے کس لیے اس راہ پر کھڑے ہیں لوگ

عجیب چیز ہے یہ وقت جس کو کہتے ہیں  
کو آنے پاتا نہیں اور ہیست جاتا ہے

یہ کیا جگہ ہے دوستو! یہ کون سا دیار ہے  
جہنگل کا تنگ جہاں غبار ہی غبار ہے  
ہمیں تو اپنے دل کی دھڑکنوں پر ہی یقین نہیں  
خوشا وہ لوگ جن کو دوسروں پر اعتبار ہے

ہزار پرسش غم کی مگر ناشک بے ہے!  
محبانے ضبط یہ دیکھ تو لا جواب ہوئی

ہمیں تو یاد تھی بے ہری جہاں یوں بھی  
بہانہ مل گیا اس کو ترے تغافل کا

بے تاب ہیں اور عشق کا دعویٰ نہیں ہم کو  
آوارہ ہیں اور دشت کا سودا نہیں ہم کو  
یا ترے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے  
یا اپنی محبت پر بھروسہ نہیں ہم کو

جو چند لمحے وقت نے دیے ہیں ان کا کیا کریں  
درِ حبیب دا نہیں، درِ حیات بند ہے

عجیب ساغسہ فخر پر گزر گیا یارو!  
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو!  
وہ کون تھا، وہ کہاں تھا، کیا ہوا تھا اُسے  
سنا ہے آج کوئی شخص مر گیا یارو!

نذرانہ تیرے عشق کا کیا دیں کہ اپنے پاس  
لے دے کے ایک دل ہے سو ٹوٹا ہوا سا ہے

جب بھی ہلتی ہے مجھے اجنبی لگتی کیوں ہے  
زندگی روز نئے رنگ بر لیتی کیوں ہے

ان اشعار میں جو انفرادیت اور تازگی ہے وہ عام قسم کی انفرادیت اور تازگی سے مختلف ہے۔  
ان میں نئے تغزل کی جو نئی نسل کے شاعروں کے یہاں عام ہوتی جاتی ہے۔ اس سے جہاں  
مختلف غزل سے ہماری محبت کا پتہ چلتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غزل بھی اس کے بدلے میں نئی  
نیا نئی سے کام لیتی ہے۔ درمیانہ ہماری محبت کو نئی گن بڑھا کر سہیں واپس کر دیتی ہے۔

(۶۱۹۶۵)

## نئی غزل کا جوان مرگ شاعر: بانی

کسے معلوم تھا کہ نئی غزل کا طرہ دار اور تازہ گو شاعر بانی اتنی جلد ہی موت کی آغوش میں چل جائے گا۔ ۱۱ اکتوبر ۱۹۸۱ء کی شب میں دہلی کے ہولی نپلی ہسپتال میں بانی نے سفر آخرت اختیار کیا۔ اب جبکہ بانی اس دنیا میں نہیں ہے، چند سو اچھی شخصیات جنہوں کو محض تذکرہ دنیا ضروری معلوم ہوتا ہے، بانی کا پورا نام، راجندر منچند اتھوا۔ وہ نومبر ۱۹۳۲ء میں ملتان میں پیدا ہوئے اور ان لوگوں میں سے تھے جنہیں تقسیم کی موج بہا کر دہلی لے آئی۔ وقت کے ساتھ ساتھ دہلی کی ادبی، ثقافتی زندگی کے طوفان اور ہلکوں اور دلوں خیزو میں بانی خوب خوب شریک رہے۔ چوڑا، ناک قشہ، کھلتا ہوا رنگ، گٹھا ہوا کسٹی بن آج سے چند برس پہلے کوئی سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ ایسا باصحت تر و مندو جوان دکھتے ہی دیکھتے گل گل کر اپنی اس کا نقش موہوم بھی نہیں رہ جائے گا، اور عین اس وقت جب اس کی غزل کی تازگی اور طرہ دار کی شباب پر ہوئی، موت کی پرچہ اس کو گھیر لے گی۔ بانی نے ایم۔ اے معاشیات میں کیا تھا اور جب تک صحت نے ساتھ دیا، وہ ڈیڑھ آسٹریل خال برادری کے ایک معمولی اسکول میں درس و تدریس کی خدمت انجام دیتے رہے۔ کئی برس سے گٹھیا اور گردن کی شدید تکلیف کی وجہ سے وہ رخصت پر بیٹھے اور انتقال کے وقت تک ان کی عمر انچاس برس سے زیادہ نہ ہوئی۔ اگرچہ مرض انتہائی تکلیف دہ اور اذیت ناک تھا اور کیسا کیسا دکھ بانی نے نہ اٹھایا ہوگا، موت کا زرتا ہوا بھیا ناک سایہ، دوستوں کی بے اتفاقی، انہوں نے

برجگانوں کی سب تو جہی، چھوٹے چھوٹے بچے، سہارے معدوم، اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، سوا جان سب خواہ و  
خیال کون سا دکھ ہے جس کا سامنا بانی نے دنیا پر کیا، لیکن حرف شکایت کبھی زبان پر نہ آیا۔ عجیب اتفاق ہے  
کہ نئی غزل کی کیسی کسی ممتاز شخصیتیں کم غری میں جدا ہو گئیں، ناصر کاظمی، ابن اشا، خلیل الرحمن اعظمی، شکیب  
جلانی و راب بانی۔ ان سب نے اپنے اپنے طور پر کثرت شعر و سرسبز و شاداب رکھا، اور نئی فصلوں کا پرستہ  
دے گئے۔ بانی کا پہلا مجربہ "حرف مستتر" ۱۹۷۰ء میں اور دوسرا "حساب رنگ" ۱۹۷۶ء میں منظر عام پر  
آیا تھا، اور تیسرا "شغف شعر" ۱۹۸۳ء میں پس از مرگ شائع ہوا۔

○

بانی کے لیے جی کہ تازگی اور توانائی اور خود اعتمادی کے دور نے جس کا اعلیٰ درجہ تکمیل پر اسرار سے  
جرا ہوا تھا، بہت جلد سب کو متوجہ کر دیا تھا۔ وہ ایسے غزل گو کی کیفیت سے سامنے آئے تھے جسے اپنے ذہن  
و شعرا و زہد ان وذات پرورا بھر دیکھتا تھا، مجرم سے الگ رہ کر قدم بڑھانے کا حوصلہ، بن بن شروع سے  
تھا۔ ان کی نثری جوہری اور جوہریت صبح بہت جلد انہیں تعقل کی اُن کھلی فضاؤں میں لے آئی، جہاں ذہن  
و احساس حیات و کائنات کے ادنیٰ شعور کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ بانی کی شاعری محبت  
کی ہمنامیت یا اس کے جذباتی رد و مانی پہلو سے نثری حد تک پہنچتی رہتی ہے۔ نئی غزل کے شعرا میں شادری  
کوئی دوسرا شاعر ہو، جس نے صمیمی و جہاں کے تذکرے، اور جو اس کی فکر تھرا بیٹوں سے اس حد تک حرف نہ  
کر یا ہو، اور اس کے باوجود اپنی غزل کو نکالوں گا مرکز نامیا ہو۔ بانی صمیمی معنوں میں نئی غزل کے نوکراسی  
شاعر ہیں۔ ان کے بیشتر معنوں میں نے اس امر پر میرت کا اظہار کیا ہے۔ ان کے یہاں "جذوبہ و احساس و  
فکر و فن کا ایسا فہمی استحصال پایا جاتا ہے کہ ذہن اس کی جمیدگی پر عیش و عشرت تو کر سکتا ہے، لیکن اس کے  
اجز اکو پوری طرح نہیں مشکل ہی سے کر سکتا ہے۔ یہ بات کسی بھی اچھی شاعری کے لیے کہی جاسکتی ہے کیونکہ  
تخلیقی عمل کے تمام جن کی تخلیق ممکن نہیں، اور کسی فکر تخلیق کے تمام مضمرات تک پہنچنا شایہ کسی سے ہی نہیں  
کی بات نہیں۔ تاہم اس کے امتیازی عناصر تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے اور اس سے کسی شاعر کی  
انفرادیت یا شعری مزاج کی پہچان کا مسئلہ وابستہ ہے۔ اس سلسلے میں بانی کی بعض غزلوں کو سامنے  
دیکھنا ضروری ہے :

ہم ہیں، فنظر سید آسمانوں کا ہے  
اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے  
ایک زہرا ہونم، سینہ سبز سفر  
ایک کردار سب داستانوں کا ہے  
کس مسلسل افق کے مقابل ہیں ہم  
کیا عجیب سلسلہ امتحانوں کا ہے  
پھر ہوتی ہے ہمیں میوں کی تلاش  
ہم ہیں، اڑتا سفر اب و حدوں کا ہے  
کون سے مور کے ہم نے سہ کر لیے  
یہ نقشہ سا ہمیں کین نشانوں کا ہے  
سب چلے دور کے پانیوں کی طرف  
کیا نظارہ کھلے باز بانوں کا ہے

ان اشعار میں تینوں اوزر مانوں کا ذکر، سینہ سبز سفر، مسلسل افق، امتحانوں کا مسئلہ،  
نئی میوں کی تلاش، اڑتا سفر، اندھی اڑانوں کا شوق، سور کے سر کرنے کی آرزو، دور کے پانیوں  
اور کھلے ماد بانوں کے معنوی اولہ کا توجہ طلب ہے۔ ان میں نئے امتحانوں کی جستجو کی ایک شدید  
فکری خلش ہے، جس نکلنے کے لیے کیفیت صرف، ہی غزل سے مخصوص ہو اس لیے ضروری ہے کہ  
بانی کے کلام کے بعض اور حصوں کو بھی دیکھا جائے :

سیر شیب لا مکاں اور تیں  
ایک بوئے رشکاں اور تیں  
سافس خلاؤں نے لی، سینہ بھر  
پھیل گیا آسماں اور تیں

سر میں تلکتی ہوا، تشنہ تر  
 دم سے اُنجبت ادھواں اور میں  
 دونوں طرف جھگولوں کا سکوت  
 شور بہت درمیاں اور میں  
 خاک و خلا بے چراغ اور شب  
 نقش و نوا بے نشان اور میں

یکلفت محسوس ہوتا ہے۔ ہم کھلی فضا میں آگئے ہیں اور زمین و آسمان کی دھند دھندوں سے  
 ملے ہوئے ہیں۔ سیر شب بے مکان، خداؤں کا سانس لینا، آسمان کا پھیل جانا، جھگولوں کے سکوت کا  
 شور، خاک و خدا کا شب میں بے چراغ ہونا۔ نقش و نوا کا بے نشان ہو جانا درجہ کراچی کے اس تناظر  
 میں سر میں تلکتی ہوا اور دم سے اُنجبت دھواں میں تک و تاز کا عمل اور اہم ایک کی تلاش طویل کا سلسلہ ہوا  
 کیا ان اشعار کی تخلیقیت میں زمین و آسمان کی وسعتوں سے ہم کلامی کی کوششیں فرداں کی وہی کیفیت  
 نہیں ملتی جو پہلی نزل میں سامنے آئی تھی۔ غزل کے اشعار میں کسی کیفیت کا مسلسل ملنا اس کی خامی  
 نہیں خرابی ہے۔ پہلی غزل ان کے مجموعے "سب اب رنگ" کے شروع سے لی گئی تھی۔ دوسری فہرست  
 نسبتاً وسط سے تھی۔ اب ایک غزل آخر سے بھی دیکھ لی جائے:

ہیں، اپسکتی ہوا پر سوار لے آئی  
 کوئی تو موج تھی دریا کے پار لے آئی  
 وہ لوگ جو کبھی باہر نہ گھر سے جھانکتے تھے  
 یہ شب انھیں بھی سرور گزار لے آئی  
 افق سے تابہ افق چھپتی بکھرتی گشتا  
 گئی رتوں کا چمکتا غبار لے آئی  
 میں دیکھتا تھا غفلت کی طرف، مگر تپتی  
 پروں پر رکھ کے عجب رنگ گزار لے آئی

زمین و آسمان کا جو رشتہ و تعلق پہلے کی دو غزلوں میں تھا، وہ یہاں مطلع میں ہونا اور باہر ہوا میں  
 ہے۔ اس کے علاوہ اس غزل کی موضوعیت میں دو کم اور صبح و شام کے رنگیں پرکچر دل کو بھی خاصا دخل ہے۔ افق تا  
 با افق چھیننا، بکھرتی گشتا، رتوں کا چمکتا غبار، دس شام کی یادیں سمجھتی ہو، شفق، تپتی، رنگ گزار،  
 یہ بھی رنگت زمین اور آسمان دونوں کے مابین رشتے سے پوری طرح مربوط ہے۔ مافیائے کلام سے کہی غزلیں  
 ایسی پیش کیا جاسکتے ہیں جن کی بنیاد کی کیفیت یہی ہے۔ اگر سلسلے میں ذیل کے اشعار بھی نظر میں لیں  
 جن میں بانی کی تخلیقیت کو بھرپور نگاہ رکھ کر ملاحظہ فرمائیں:

خاک و خون کی وسعتوں سے بچ کر کرتی ہوئی  
 اک نعر مکان ہزارا مکان سفر کرتی ہوئی

ہاؤں تلے، پنج سی تشنہ زمینوں کی تھقی  
 سر پہ نظارہ عجب اڑتے سخت بون کا تھا

کچھ نہ کچھ میرا یہاں چاروں طرف بکھرا ہوا ہے  
 پھول سے ہتھاب تک سب سلسلہ معنی کا کر لے

خود چاک باطن خیر ایک لمحہ  
 عالم بہ نام سفر ایک لمحہ  
 رزوں ہے کہتے ہوئے کے افق پر  
 نہ رہا اب میں تر، تر ایک لمحہ  
 پھیلے خلاؤں میں دیکھا کیے ہم  
 ڈھونڈا کیے ہم دگر ایک لمحہ

کیا ان اشعار کی روح میں بھانکنے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ کوئی خواب ہے جو کسی گھٹن سے کلا کر کھلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے یا تجلی کی کوئی موج ہے تاب ہے جو سیر شب لامکاں کے نیچے نکل کھڑی ہوئی ہے۔ سفر کے لفظی اور معنوی اسلاکات میں اندھا سفر، اڑتا سفر، سینہ سینہ سفر، راستہ خیر گرد، نیز روان کے ساتھ آواز اڑانوں، اونچی اڑانوں، کھلے آسمانوں اور غلاؤں کے سینہ بھرناک لینے کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ نئے پانیوں، امکاں کی موجوں، گراں تاراں بھیلی ہوئی فضاؤں ریتوں اور زنجوں اور جسموں کی من مانی کی تمثائیں ذہن کو آسمانوں کے نیچے کھلی فضاؤں میں لے جاتی ہیں، لیکن آزادہ روح جس اور تحریک کی اس بنیادی کیفیت کو رد کرتی ہوئی ایک اور کیفیت بھی بانی کے یہاں ملتی ہے۔ راتنی زیادہ نمایاں تو نہیں لیکن اتنی کم نمایاں بھی نہیں کہ اسے نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ دوسری کیفیت کاوش و تلاش کے بنیادی جذبے سے بری طرح نکراتی ہے:

کیا کہوں کیا تھی اڑان خود میں خبر میں نہ تھا  
گم شدگی کے سوا کچھ بھی سفر میں نہ تھا  
آج دکھائی دیا جانے یہ کیا فاصلہ  
تجربہ کو خبر اس کی ہو، میری نظر میں نہ تھا  
ادھ کھلی کھڑکی سے ہم دستیں دیکھا کیے  
گھر سے نکلتے نہ تھے، بچپن بھی گھر میں نہ تھا  
سارے مکاں، لامکاں خالی دے نقش تھے  
برق، غلا میں نہ تھی، سانپ کھنڈر میں نہ تھا  
ریت، بنی خود سراپ رنگ بنا خود گلاب  
کوئی بھی منظر کہ خواب، میرے اثر میں نہ تھا

اڑان، سفر، فاصلہ، دستیں، مکاں، لامکاں، غلا، یہ سارے تلامذات تو اسی بنیادی کیفیت کی تصدیق و توثیق کرتے ہیں جس سے پہلے کے اشعار میں سامنے آچکے ہیں، یعنی سفر، زنی خیتوں، اڑان، آسمانی رشتوں کی سرزد ہوتی ہے، لیکن اس غزل میں چند درخشیاتی نشانہ نما

بھی ہیں جن سے ایک منفاد کیفیت ابھرتی ہے، مثلاً گم شدگی، مکاں، لامکاں کا خالی دے نقش ہونا، برق کا غلا میں، اور سانپ کا کھنڈر میں نہ ہونا، اور ان سب سے بڑھ کر ریت، سراپ اور منظر و خواب کا اثر میں نہ ہونا، یہ تمام استعارے اور پیکر کیفیت سے ملو ہیں:

آج اک لہر بھی پانی میں نہ تھی  
کوئی تصویر روانی میں نہ تھی  
دولہ مصرعہ اول میں نہ تھا  
حرکت مصرعہ ثانی میں نہ تھی  
کوئی آہنگ نہ الفاظ میں تھا  
کیفیت کوئی معانی میں نہ تھی  
خوش یقینی میں نہ تھا اب کوئی نور  
غلو کوئی خندہ گمانی میں نہ تھی

ایک اور غزل کا مطلع ہے:

عکس کوئی کسی منظر میں نہ تھا  
کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا

بانی کے یہاں دھند، دھواں، فبار، دودھ کی استعاراتی نکرا بھی اسی معنوی حواسگی کے ساتھ ہیں، ان غزلوں کو مزید دیکھیے:

نہیں ایک بے برگ و بار منظر کمر بند میں سننا مٹ تمام بچ پوش اپنی آواز کا گھن ہوں  
محا ذ سے لوٹتا ہوا نصف تن سپاہی میں، پتہ ٹوٹا ہوا عقیدہ اب آپا پنے لیے وطن ہوں

در یہ منظر کی سلسلے گئے ہیں، دزدیک  
پٹ پٹو نظر راہ زوال کرنا پاؤ گئے



خاک میں خوشبو نہ تھی جیوں میں جگنو نہ تھے  
خالی دہنبا تھے ہم، شہر خدا جوں کا تھا

اک دھواں ہلکا ہلکا سا پیدا ہوا ہے نفقہ تافق  
ہر گھڑی اک سماں ڈوبتی شام کا ہے نفقہ تافق  
سینکڑوں جشتیں جھپتی پھر رہی ہیں رات ناکر  
آسمان نیل چادر کی تانے پڑا ہے نفقہ تافق  
باقی نے صاف صاف بھی کہہ دیا ہے :

اندرا اندر یک بیک اٹھے مگھوں نے ان نفقہ  
سب نشا پڑھیں : سب رنج ضرور نے جائے گا

”حرف معجزہ“ کے بیش تر نقہ دوں نے ”نظارہ لا سمیت“ کو بنی کا ”مقدار“ کہا تھا اور ان کے اشعار کی مدد سے زندگی کی لحاظ سمیت کے ادراک و احساس کو نثر پر پیش کیا تھا۔ ہمارے نزدیک بانی کے ہائے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جاسکتی۔ بلاشبہ ان اشعار کی ماد کی کیفیت منفیت کی ہے لیکن ان کو بانی کے تمام کلام سے الگ کر کے دیکھنا غلطی ہوگی۔ اگر بغیر بانی کی پوری شعاعی سے مراد کر کے دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب آسان سے دیا جاسکتا ہے کہ اس طوفان نفی کی اصل نوعیت کیا ہے اور جس سلسلہ فکر کا یہ ایک مقام ہے، اس کی اس سے پہلی دور اس سے اگلی کوئی کیا ہے۔ مثال کے طور پر اسی پہلے مطلع کو دیکھیے ! میں ایک بے برگ و بار منظر... کفن ہوں دھن ہوں اور اس کا مقابل اسی غزل کے مقطع سے کیجیے :

عدم زوال ایک تیرگی ہے کسی افق سے سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی کہاں ملک منتظر رہو گے !  
کوہِ سیرے سینے میں لاکھوں نمونوں سا ہے الاؤ بھی سے یہ روشنی کا کوہِ اک بھلاں ہیں بے شب شکن ہوں

نیز ہم غزل اشعار کا معنوی تقابل بھی دیکھیں : سے خالی نہ ہوگا :

نہ منز میں تھیں، نہ کچھ دل میں تھا، نہ سر میں تھا  
عجب نظارہ لا سمیت نقطہ میں تھا  
ہماری آنکھ میں آکر بنا اک اشک، وہ رنگ  
جو ہر گھمبیر کے اندر، نہ شاخِ تر میں تھا

دن کو دفتر میں اکیلا، شب بھرے گھر میں اکیلا  
نہیں کہ عکس منتظر، ایک ایک منظر میں اکیلا  
بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ ہٹا سا  
ایک حرف معتبر، لفظوں کے لشکر میں اکیلا

سر بسہ ایک چمکتی ہوئی تلوار، محنت میں  
موج دریا سے مگر بڑبڑکارتی محنت میں  
بہن کسی لمحے بے وقت کا اک سایہ تھا  
یا کسی حرف تہی اسم کا اظہار محنت میں

محراب نہ قندیل، نہ اسرار نہ تمثیل  
کب اسے درقِ تیرہ، کہاں ہے تری تفصیل  
آسان ہوئے سب مرعلے اک بحرِ سہ پا سے  
برسوں کی فضا ایک مہر اسے ہوئی تبہ دیل

اس طرح نار سالی بھی کب تھی، یہ کیا امتحان ہے  
گاہ خمر صدا، گاہ پامال چُپ درمیان ہے

دیکھ اک بوند غول کے بکھرنے کا ایسا بے منتظر  
رُت ہنسی ہے گھٹا رہنا ہوا آسمان ہے

نغمی اور انجنت کی اس کشمکش کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے ان اشعار کو  
مزیدلاحظہ کر لیا جائے :

میرے بدن میں چھلتا ہوا سا کچھ تو ہے  
اک اور ذات میں ڈھلتا ہوا سا کچھ تو ہے  
برقی صدا نہ سہی ، ہاں ہوا ہونہ سہی  
یہ موج موج اچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اک گل تر بھی مشہر سے نکلا  
بسکہ ہر کام ہر شہر سے نکلا  
بیں تر سے بن پھراے گم شدگی  
غیر گرد سفر سے نکلا  
اے صوف ابر و دال تبرے بعد  
اک گھنا سا یہ شجر سے نکلا

پتہ پتہ بھرتے شجر پر ابر پر مستاد بیکھو نم  
منظر کی خوش قیامی کو لمحہ لمحہ بیکھو نم

سیاہ خانہ امیر دہلیگان سے نکل  
کھٹی فضا میں ذرا آغبارِ خاں سے نکل

آرماں کا سرِ سنا، چمکنتا جاسے گا  
آنکھ کھتی جاسے گی منظر بدست جاسے گا  
پھیلتی جاسے گی چاروں سمت اک خوش رونقی  
ایک موسم میرے اندر سے نکلتا جاسے گا

لڑاں بے کسبے ہنو کے افق پر  
زہر آب میں تر بہ تر ایک لمحہ

دیکھیے کیا کیا ستم موسم کی من مانی کے ہیں  
کیسے کیسے خشک جھپٹے منتظر پانی کے ہیں

میں تندر سیاہی کے پھیلنے کی خبر دے  
دے پہلی اذان رات کے دھینے کی خبر دے  
اے ساعتِ اول کے ضیاء ز فرشتے  
رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے  
طاؤز کو دے آزاد اڑانوں کی فضا میں  
کہار کو دریا کے اچھلنے کی خبر دے  
سب کو سفر و سمت پسندی کا دے مُردہ  
اب گھاٹ کی سب کشتیاں چلنے کی خبر دے

”نظارہ لاسمیت“ سے سفر و سمت پسندی کا مُردہ “مک شاعر کے تخلیقی سفر کا انتہائی  
اہم نام ہے۔ فطرت میں آجائے کے بعد اب یہ کہنا مشکل نہیں کہ یہ نغمی انجنت کی کاوش ہی کے طبع  
سے پیدا ہوتی ہے۔ کیا اس منزل پر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر شعور حقیقت کے موجودہ منظر نامے

سے شدید طور پر ناآسودہ ہے علوم عقلیہ نے انسان کو جس آشوبِ الٰہی میں مبتلا کیا ہے، کیا شاعر اس سے مایوس و غیر مطمئن نظر نہیں آتا؟ رومیاتی علوم کی تندہ سیاحت پر تخلیقی ذہن کی فتح کو کیا وہ رنگوں کی سواری کے نکلنے اور گھاٹ کی سب کشتیوں کے چلنے سے تعبیر نہیں کرتا۔ شاعر جب اپنی شخصیت کی خود فریبی کے ظلم کو بے دردی سے شکست کرنے پر قادر ہے تو وہ الٰہی کی رسمیات سے باغیانہ سلوک کیوں کر نہ روا رکھے گا۔ اُدنی اُڑان، آزاد اُڑان، کھلی فضاؤں، پھیلتے خلاؤں، سفر اُڑاتے سفر کی مرکزیت سے پہنچے بحث کی جاہلی ہے۔ یہاں مزید یہ بات غور طلب ہے کہ بانی کی شاعری میں آشوبِ زدہ الٰہی کے منظر نامے سے گریز و انحراف کی سب سے متحرک علامت "حائر یا پرندے" کی صورت میں ابھرتی ہے :

اُڑ چلا وہ اک جدا خاک لیے سسریں اکیلا  
صبح کا پہلا پرندہ آسمان بھر میں اکیلا

ڈھانپ دیا سارا اکاش پرندے نے  
کیا دلکش منظر تھا پر پھینلانے کا

نہ جانے کئی ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں  
کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں

مست اُڑتے پرندوں کو آواز مت دو کہ ڈر جائیں گے  
آہن کی آن میں سارے اوراقِ منتظر جائیں گے

طاؤر کو دے آزاد اُڑانوں کی فضا میں  
کہاں کو دور یا کے اُچھلنے کی خبر دے

پرندے کی علامت بانی کی شاعری میں زمین اور آسمان کے ریلوے تعلق کو بھی ظاہر کرتی ہے کیونکہ پرواز کسی مقام سے شروع ہوتی ہے، فضا میں کتنی ہی بلند ہو انتقام پذیر پوچھ کر ہی مقام پر ہوتی ہے۔ اب یہ بات واضح طور پر کی جا سکتی ہے کہ بانی کی شاعری موجود سے لاموجود کی طرف، مکان سے لامکان کی طرف اور آسمان سے لامکان کی طرف مسلسل آمد و رفت کی شاعری ہے۔ یہاں آمد و رفت دونوں کی خصوصیت پر زور ہے۔ یہ گریز محض یا پرواز محض کی شاعری نہیں جو ذات یا تعلقت سے روگردانی کے مترادف ہے۔ نیز آسمانوں کی وسعت و بیکاری کی طرف راجع ہونے سے مراد خود کا ذہال جی نہیں، ورنہ یہ مادرائی شاعری کی طرح استعجاب اور غم شگئی سے عبارت ہوتی اور اس سپردگی اور رنجورگی کو راہ دیتی جو صوبہ بانی شاعری کی بچان ہے۔ اسی لیے میرے نزدیک بانی کی غزل کو مادرائی احساس کی غزل کہنا مناسب نہیں۔ نہ ہی میں اسے رسمی محنوں میں تجربہ کی کہنے کے لیے تیار ہوں۔ بانی کے تخلیقی عمل میں مرکز (NUCLEUS) اور محیط (CIRCUMFERENCE) دونوں کی اہمیت ہے۔ ان کے محکوم احساس کی جانِ طبیعی (PHYSICA) نظام اور مابعد الطبیعی (METAPHYSICAL) نظام کا وہ بنیادی رشتہ ہے جو مرکز اور محیط میں بھی ہے، یعنی محیط کو بغیر مرکز کے اور مرکز کو بغیر محیط کے نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ بانی کا تخیل موجود و معدوم اور مکان و مکان کی دونوں انتہاؤں کے درمیان (اگر کوئی انتہا انتہا ہے تو) مصروف سفر رہتا ہے اور یہ سفر عبارت ہے آسمانی رشتوں کے اعتبار سے تجسس سے اور زمینی رشتوں کے اعتبار سے تحریک اور توجہ سے۔ بانی کی غیر شخصی شاعری میں جو نئے معنی افق سامنے آئے ہیں یا جو نئی تخلیقی جہت سامنے آئی ہے، وہ فکرو احساس کے ہی سفر سے مربوط ہے۔ یہ شاعری ذات کو افق کے اور افق کو ذات کے وسیلے سے دریافت کرتی ہے اور زمینی اور آسمانی نا صحر کی تصادم اور متقابل قوتوں کے اس بنیادی رشتے سے ہم آہنگی اور ہمبستگی کی خواہاں ہے جو تخلیق کائنات کا اور اس ہنگامہ سستی کا سب سے بڑا راز ہے۔

(۲)

اس مضمون کے شروع میں محبت کی جسمانیت سے صرف نظر کرنے کا ذکر آیا تھا، فقط اتنا ہی نہیں بلکہ انسانی تعلقات کی دھوپ، چھاؤں بھی بانی کا موضوع نہیں۔ ان کے یہاں انسانی تعلقات کا جو بھی تذکرہ ملتا ہے وہ قطعاً تعلق کے بعد کی کیفیات کا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بانی کا ذہن آنا بیدار،

ان کی آزمائشی بے قرار ادران کی نظر اتنی بیتاب ہے کہ وہ انسانی رشتوں کو اپنی حد بنانے کے لیے تیار نہیں۔ اکثر بدبختیوں سے تجربات کو اپنی حدود سے ادا ہو کر پیش کرتے ہیں اور ان کے جذبات میں غلبہ و کھنکھ اور بھٹکنا کی کیفیت ہے۔ ذیل کی قبیل کے شعاعان کے دونوں مجموعوں میں بہت کم ہیں۔ اسی سے اندازہ ہو گا کہ وہ دلی واردات کو کس طرح یکے پر چھوڑ سکتے ہیں اور اس وادی کے کیسے مرتب و منضبط ذہن کے ساتھ گزرتے ہیں :

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا  
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

آج کیا لوٹنے لمحات میسر آئے  
یاد تم اپنی عنایات سے بڑھ کر آئے

میں چپ کھڑا تھا تعلق میں اختصار جو تھا  
اسی نے بات بنائی وہ ہو شیار جو تھا

کہیں نہ آخری جھونکا ہو ملنے رشتوں کا  
یہ درمیاں سے نکلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اے دوست میں خاموش کسی در سے نہیں تھا  
قائل ہی تری بات کا اندر سے نہیں تھا

متابع وعدہ سنبھالے رہو کہ آج بھی شام  
دہاں سے ایک نسیب انتظار لے آئی

انداز گفتگو تو بڑے پرتپاک تھے  
اندر سے قرب سہرے دوں ہلاک تھے

کہتے بٹکتے ہیں باہم الگ  
لمحے کم ہوسر ہاں اور نہیں !  
اگرچہ ذیل کا شعر جواب نہیں دیتا :

دک رہا تھا بہت یوں تو پیسہ من اُس کا  
نورا سے غصے نے روشن کیا بدن اُس کا

لیکن جہانیت کا ہستیاتی پہلو بانی کے یہاں تقریباً مفقود ہے، البتہ "حساب رنگ" کی  
دو شبی غزلیں اس ضمن میں قابل غور ہیں :

لباس اس کا علامت کی طرح تھا  
بدن، روشن عبارت کی طرح تھا  
فضا صیقل سماعت کی طرح تھی  
سکوت اس کا امانت کی طرح تھا  
اداسی و تجسس کی طرح تھی  
نفس، خوشبو کی شہرت کی طرح تھا  
بسا بے رنگ تھی قہقہے میں اس کی  
قدم اس کا بشارت کی طرح تھا  
تصور پر حسن بکھری ہوئی تھی  
سماں آغوش غلوت کی طرح تھا

صدائے دل، عبارت کی طرح مٹی  
نظر شمع شکایت کی طرح مٹی  
بہت کچھ کہنے والا پنپ کھڑا تھا  
فضا اجنی سی تیرست کی طرح مٹی  
کہا دل نے کہ بڑھ کے اس کو چھو لوں  
ادا خود ہی عبارت کی طرح مٹی

ان کا کوہِ خلاصت، بدن کو عبارت، یادِ اکبر بنِ تجسس اور نصیبِ خوشبو کی شہرت پہننے سے  
نہیں معامو، زوداد کو جو ہم باسکان اور لامکان کے، سی، تنے کی طرف جانا ہے جس کی وضاحت باقی  
کے غلط فہمی کے سلسلے میں پہلے کی جا چکی ہے فضا اور سلامت یا سکوت درانیت یا اندم اور استقامت  
باسکان اور آغوشِ خلوت یا فضا اور شمع شکایت میں مجرور و غیر مجرور یا جاندار کا یہی ربط و تضاد ہے جو  
زمین و آسمان میں باغی اور قزاقی ہے ماسی فضا کے باہمی کشتوں کی یا مٹی و مدد کا احساس باقی  
کے تخلیقی عمل کا ایسا جلوہ ہے مجرور است و غیر مجرور فضا میں اور غیر مجرور اشیا کو مجرور است کے ایسے جس  
دکھانا اس کے عموماً میں سے ہے۔ ذیل کے دو ذمہ دہ اشعار کی مفاہمت، دورتہ داری بھی اسی تخلیقی  
تشکیل پسندی کی بدلت ہے :

میں خلاؤں میں آ رہا اورق تیرے افراد کا ہوں  
نقش جس پر تیرے بوسے اوئیں نشان ہے

ہو ائیں زور سے جتنی تھیں ہڑکا مہ بلا کا تھا  
میں نشانے کا پسیر منتظر تیری صدا کا تھا

(۳)

شاعری میں، احساسِ ذہن کی تاؤ کی زبان و اظہار کی، بہت کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتی۔

معنی، فرسنی کے عملِ لفظوں کے تخلیقی استعمال کے عمل سے رنگ کر کے دیکھا ہی نہیں جا سکتا۔ اتنی بات  
دراخ ہے کہ زبان و بیان کی بانی کی گرفت مضبوط ہے اور انھوں نے اپنی تخلیقی قوت سے جو حکم پسیرائے  
اظہار وضع کیا ہے، وہ غزل کی غازی اور داخلی ہیئت میں مطابقت کا ضامن ہے۔ لہجہ کی تازگی اور معنی  
کی تازہ کاری دراصل انھوں نے بارے کرتے ہوئے لفظوں کو نئے سیاق و سباق میں نئے نئے اسلاکات  
کے ساتھ لانے میں ہے۔ اس کی متعدد مثالیں اوپر کے اشعار میں سامنے آچکی ہیں۔ یہاں لہجے کی  
انفرادیت کے بعض دو سکھر پلوں کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے، مثلاً بانی کے فن کا ایک خاص  
چہرہ ان کی خوش ترکیبی ہے۔ ان کا شعری وجد ان کے معنی اور نئے معانی کا ساتھ دینے کے لیے  
نئی ترکیبوں اور نئے مرکبات کو برابر تراشتا رہتا ہے، مثلاً :

صد حساب آرزو، محراب ہوا، منہ بومِ فراداں، بابِ تصور، بوسے بے ساختہ، رمز  
آشنائے تجسس، شبنم شکایت، لمحہ کم دہریاں، لمحہ خندہ حواس، لمحہ لڑاں، لمحہ بے وقت، لمحہ  
خالی، لمحہ رائگاں، نشاۃ النفع، موجِ امکانی، بے لانا، نفع و غیر، طمسِ کاری، آغازِ داستانِ طلسم  
خانہ رنگ، منظر بے چہری، قربِ سرور، حرفِ ہی اسم، عکسِ منتشر، ہلاک ہوا، خمیرہ جو بسفرِ سیاہ خانہ  
امیدِ رائگاں، ضحیٰ جسم و جان۔

رنگ زار، عدمِ تاثیر، لمحہ، خوشِ تعاون، ہمت پسندی، ذوقِ نظم، گہاسی برف، شبِ شبنم  
زود قائل، برابر قدم دوست، خوشِ تعمیری۔

بات صرف مرکبات ہی کی نہیں بانی الفاظ کی تکرار سے بھی کام لینا جانتے ہیں۔ وہ بعض  
معمولی معمولی لفظوں کی تکرار سے بھی فضا کی بے کرائی کو یا معنی کے بسط کو یا کیفیت کی گیرائی کے احساس  
کو برصا دیتے ہیں۔ خاص خاص الفاظ کی تکرار مثلاً پارہ پارہ ہونا، کھرے کھرے اکت جانا یا تکرار سے  
تکرارے ہونا زبان کے معمولات سے ہے، لیکن بانی بعض ایسے لفظوں کو بھی تکرار لاتے ہیں جو پہلے اس  
طرح استعمال نہیں ہوئے تینچہ وہ ایک نئے معنی یا نئے معنی اور کشادگی کو راہ دیتے ہیں جو پیرائے اظہار کی  
لطافت میں اضافے کا باعث بنتی ہے :

بانی شبنم شبنم سا تہہ سادروں بھی ہے  
کچھ پارہ پارہ سا ہے تہہ سادروں بھی



یہ رات گزرنے تو دیکھوں طرف طرف کیا ہے  
ابھی تو سب کچھ میرے لیے آسمان میں ہے!

فصیل شب سے عجب جھانکتے ہوئے چہرے  
کرن کرن کے پیار سے ہوا ہوا کے ہیں

وہ خاک اڑانے پڑے تو سارے دشت اس کے  
چلے گدا ز قسدم تو جن جن اس کا!

وہ روز شام سے شمعیں دھواں دھواں اس کی  
وہ روز صبح اُجالا کرن کرن اس کا

اک بوند میرے فوں کی اڑی تھی طرف طرف  
اب مارے خاکدان میں چمک بھی ہے باکس بھی

طرف طرف ساری لذتوں میں  
میں رہ کر کی دھار ہوں سزا دے

اب ہے بانی فضا فضا محسوس  
گو بخت ہے مکان مکان خالی

کراں کراں نہ سزا کوئی سیر کرنے کی  
سفر سفر نہ کوئی حادثہ گزرنے کا

بانی کے پیرائے اظہار میں فارسی ترکیب تراشی کے ساتھ پرکاری فعل سازی کی طرف  
بھی توجہ پائی جاتی ہے۔ مرکبات اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسمیہ احساس سے ملو جوتے ہیں اور  
افعال اگر بھی پیکروں سے مرتب ہوئے ہیں یعنی کم جمع فعل (اور یہ اہم ایکٹیک سے زائد ہو سکتے  
ہیں) تو ایسے افعال فعلیہ احساس سے مشکل ہوتے ہیں۔ شعری دھندل اپنی تازہ کاری کے لیے جب  
جب عمل کے کسی سلسلے یا اس کے کسی پارے کا سہارا لیتا ہے تو فعلیہ اظہار میں ڈھل جاتا ہے۔ یہاں  
فعلیہ احساس کے تصور کی تفصیل کی گنجائش نہیں، لیکن اتنا طے ہے کہ بانی زمینی اور آسمانی شہوتوں  
کی بے پایاں کے اعتبار سے اور مجرود غیر مجرود پیکروں کے اعتبار سے اسمیہ احساس کے شاعر ہیں،  
اسی لیے ان کے یہاں شے نما ترکیب سازی کی اہمیت زیادہ ہے، لیکن فعلیہ احساس نے بھی کہیں  
کہیں ایسے شعر کہوائے ہیں جن میں ذہن ایک تازہ اور نئے اسلوب سے متعارف ہوتا ہے:

فضا کہ پھر آسمان بھسرتی  
خوشی سفر کی اڑان بھسرتی  
افتق کہ پھر ہو گویا منور!  
لکیر سی اک کہ دھیان بھسرتی  
وہ اک فضا نہ زبان بھر تھا  
یہ اک سماعت کو کان بھسرتی  
کھل سمندر کہ چاند بھر تھا  
ہوا کہ شب بادبان بھسرتی  
نہ ٹوٹ پایا، وہ جانست تھا  
کہ واپسی درمیان بھسرتی

فضا کو آسمان بھر کہنا یا سفر کی خوشی کو اڑان بھر کہنا یا سماعت کو کان بھر سمندر کو چاند  
بھر اور ہوا کو بادبان بھر کہنا فعلیہ احساس کا کرشمہ ہے جس نے شعری عمل میں تازگی احساس اور

لہجے کے نئے پن کی راہ کھول دی ہے۔ ایسے اشعار اسلوب و احساس کی ندرت کا بخوبی کوساٹنے آتے ہیں۔ ذیل کے اشعار کا معنی آتی فضا و خطا احساس ہی کی بدولت ہے۔ شعر کا پورا معنی آتی گواہی ہے اسی پر لکھا ہوا ہے۔ خط کشیدہ الفاظ اس کے منظر ہیں :

تو کوئی غم ہے تو دل میں جگہ بہت اپنی،  
تو اک صدا ہے تو احساس کی کہاں سے بھل

قدم زمیں پہ نہ تھے راہ ہم بدلتے کیسا  
ہوا بندھی مٹی یہاں پیٹھ پر سنبھالتے کیسا

کوئی بھولی ہوئی شے طاق ہر منظر پر رکھی مٹی  
تارے چمپ پر رکھے تھے لیکن بستر پر رکھی مٹی

لرز جاتا تھا باہر بھانکنے سے اس کا تن سارا  
سیاہی جانے کن راتوں کی اس کے در پہ رکھی مٹی

کہاں کی شیر بہشت اٹلاک ادھر دیکھ لیتے تھے  
تھیں ابھی کپاسی برف بال و پر پہ رکھی مٹی

یہ اسلوب بانی تازہ کاری معنیاتی تازہ کاری سے الگ وجود نہیں رکھتی۔ بانی کی غرضوں دونوں سطحوں پر جو اصلاً باہم دگر مربوط و مخلوط ہیں، اپنی انفرادیت کا حق تسلیم کرالیتی ہے۔ اس کی فہم اس کی معنیاتی اور لسانی نظر ہے جو زندگی اور زبان کو اپنے طور پر پر تے اور اس کے گونا گوں اسالیب و منظر ہر کو اپنے طور پر سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ بانی نہ شخصیت کی خود فریبی کا شکار

ہیں نہ طلسم خاد ذات کے امیرادہ زمینی و آسمانی دونوں رشتوں سے بیک وقت وابستگی کے شاعر ہیں۔ اگر وہ صرف زمینی رشتوں کے شاعر ہوتے تو جہانیت کی رنگینوں کی داستانیں سناتے اور اگر صرف آسمانی رشتوں کے شاعر ہوتے تو اودارانی بلندلیوں میں کھو جاتے۔ وہ شعور حقیقت کے موجود منظر نامے سے انحراف ضرور کرتے ہیں لیکن صرف اس لیے کہ ان کی کئی دتوں سے ہم کلام ہر یکس۔ ان کے یہاں نفی کا تاثر اسی لیے پیدا ہوتا ہے کہ اس کے بغیر بات کی کوئی وقعت نہیں۔ اس شاعری کو زمینی رشتوں یا آسمانی رشتوں کے الگ الگ خانوں میں رکھ کر دیکھنا مناسب نہیں۔ بانی کے یہاں زمین زمین کے لیے یا آسمان آسمان کے لیے یا اقرار بذاتہ یا انکار بذاتہ اہم نہیں بلکہ اہم فن کا وہ باہمی رشتہ ہے جس کی وجہ سے ایک کو دوسرے کے بغیر سمجھ ہی نہیں جاسکتا یا ایک کا وجود دوسرے کے بغیر بے صرف و بے معنی ہے۔ بانی کی شاعری تقابلی عالمی قوتوں کے ہمہ گیر ربط و تحقق کے احساس و ادراک کی شاعری ہے جو اپنے تخلیقی تجسس، تحرک اور توجہ کے پر پرواز سے بے کراں ہو جانا چاہتی ہے۔ اس شاعری میں ذرا سی کو آفاق سے اور آفاق کو ذات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا بلکہ دونوں کو یک دھڑ سے کے وسیلے سے پرکھنے اور پہچاننے کی راہیں کھلتی ہیں، اور یہی وہ نئی شعری بہت ہے جس کے ذریعے سے بانی نے نئی غزل کو نئی بشارت دی۔

براہ راست مابعد الطبیعیاتی مسائل سے انکس نہیں ملتی اور تجربی فضاؤں میں پرواز نہیں کرتی، بلکہ طبعیات سے چپک کر چلتی ہے۔ یعنی زمین اور اس سے ملکا ہوا جو کچھ ہے، زمین و فضا، پٹر، پودے، گھاس کے میدان، سبز نباتات، چرند پرند، مینڈک، سوراخ گوش و غیرہ کائنات کی فضا آنے والی طووس جنرلوں سے اس کا گہرہ حلق ہے۔ ان چیزوں کو دل کی دھڑکنوں میں سمکھ کر اور ان کے گفتگو کر کے ساقی خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اس کا نام ہے ان کی شاعری زندگی کی شمیمیت، بھرے پڑے پن اور بوقلمون اور ان خارجی عوامل کے ذریعے سے داخلی مسائل تک پہنچنے کی شاعری ہے۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ اس شاعری کی نوعیت نہ ذاتی ہے نہ مابعد الطبیعی بلکہ اس کا اہنگ کاغذی ہے۔

اس بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری اس معنی میں بلاغ پسند ہے کہ علامت و استعارہ یا تمثیل کنایہ بلاغ کی نفی نہیں بلکہ شعری تجربہ کی نوعیت کے اعتبار سے حسن اظہار کے مختلف وسائل چیراے ہیں، اور بلاغ کے حسن میں انھانے اور انھام کی تبادری کے ضامن ہیں۔ ساقی کا رخ چٹک کائنات کی طرف ہے، اس لیے وہ کم کو می یا خود کو می کے شاعر نہیں، وہ ہم کو می کے شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنی نظم کو کم دن کی کس فضا میں اس بات پر نظر کیا ہے کہ شادی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی آواز دلوں میں اتر سکتی ہے۔ اس نظم کو ساقی کی شاعری کا حرا ان نام سے سمجھنا چاہیے۔

یہ احساس کہ اک ذی رُوح  
ہری، وار کے شعلے سے جل سکتا ہے  
خاموشی کے ریشم سے کٹ سکتا ہے  
اتنا جاں پرور ہے کہ گناہ کیس  
بند ہوئی جاتی ہیں خوشی سے  
جیگ جاتی ہیں

تاہم اس آواز کو جو چیز ہمیز کرتی ہے، وہ بیاہی اور موت کا خوف ہے۔ یہ کسی نفی احساس کا اشاریہ نہیں بلکہ اس لیے کہ کہنے کی کوشش ہے کہ موجودہ دور میں انسان کا شعور کس کس منزل کی طرف رواں ہے۔ راشد نے ایک جگہ اس بات پر انکس کیا ہے کہ نظم و ام کا روایتی تصور اردو شاعری کی بیان کا رنگ ہے۔

## ساقی فاروقی

### زمین تیری مٹی کا لہجہ دیکھتا ہے

ساقی فاروقی اردو شاعری کی نہایت زندہ اور توانا آواز کا نام ہے۔ ان کا سوتیلے اور بیابان کرنے کا انداز آتا ہے جو توانا اور نرالی ہے کہ اسے کوئی نام دینا آسان نہیں۔ ساقی فاروقی سے عہد کے ان بیدار ذہن شاعروں میں ہیں جن کے تخلیقی ارتقا کا افق منور روشن ہے اور جنہوں نے کسی مقام کو منزل نہیں بنایا۔ ان کا پہلا مجموعہ پیاس کا صحرا ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۶ء تک کے کلام پر مشتمل ہے۔ جب نظر عام پڑتا ہے ساقی زندگی چاہتے تھے۔ وہ برسوں سے لندن میں ہیں۔ زبان و ادب کے سوتوں کے ساتھ شاعر کوئی آسان نہیں۔ لیکن ساقی کے دو سے کہوئے "اداسے جو دس" یا "دہریوں کی غول مدت کے بعد شائع ہوئے" معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ عمر کے ساتھ ساتھ بقاوت کی لئے کچھ کمزور پڑ گئی ہے لیکن تخلیق کی آگ روشن ہے اور ان کی کاشت کچھ بڑھ گیا ہے۔

زندگی اور اس کے گھنے پن سے ساقی کا رشتہ ہمیشہ مضبوط رہا۔ نئی شاعری سینکڑوں رنگوں کے پھول کھیلنے کی فضا سے عبارت ہے اور چونکہ ہر رنگ میں انفرادی اظہار کی بہار کا اثبات لازم ہے، اس لیے اس زندہ میں انداز فکر، لہجہ، طرز بیان اور اسباب کے اتنے مضبوط اور اتنی بہتر ہیں کہ ایک رنگ دوسرے کو کاٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تاہم اس جودہ صد رنگ میں وحشت کی کسی کیفیت ہے، اور رنگوں کا اختلاف و امتزاج حسن کاری کا لازمہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ساقی کی شاعری کے بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ یہ اپنے میں ممکن نہیں یعنی یہ اس طرح انکشاف ذات کی شاعری نہیں جس طرح اس عہد کی زیادہ تر شاعری ہے۔ چنانچہ یہ

پریس کا صحرا میں غمراہ ملک، رومانی پر چھائیاں کچھ نرگسیت کی وجہ سے اندکھ سین برف کے جذبات کے تحت  
ہستی میں لیکن راداز تک پہنچنے پہنچنے ان کی نوعیت بدل گئی ہے۔ مثلاً پہلی کوشش تو یہی تھی کہ اگر لیکن ہو  
تو کسی طرح درد کی تحصیل توڑ دی جائے۔

جسم کے چاروں طرف

درد کی تاریک تحصیل

ذات کے جس میں کہلائی آواز مری

غم کی یلغار سے دل بند ہوا

قلب پیوندی ارباب اتم ہوگی

خبر میں کوئی دھڑکتا ہوا دل —

دل کوئی سناڑہ غم تو ہوگی

(مخامصہ)

درد بالعموم اس کیفیت نے اس افسردگی کو رادوی سے تخلیقی عمل کو کام کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ کہیں  
یہ بے زاری و بے لطفی کا پتہ دیتی ہے اور کہیں گارے کیلے دھوئیں کی شکر میں ابھرتی ہے اور کہیں زبان  
پر "کسیلا" ڈال کر پھوڑ جاتی ہے۔

مقتدر انسانی کے استغناء کیے کا یہ سید بن جو جگہ حواس کو ڈنسا ہوا نظر آتا ہے :

دلوں کے جزیروں میں

اشکوں کے نیلم چھپے ہیں

رگوں میں کوئی رو دہلے نہ رہا ہے،

ہیں موت کی تیز خوشبو نے پاگل کیا ہے

امیدوں کی شیش آید و زول میں کھپے

تباہی کے کاسے سمندریں بہتے چلے جا رہے ہیں

کوں تاکوں ایک گاؤں کیلے دھواں ہے  
زیر تیر مٹی کا جادو کہاں ہے

(موت کی خوشبو)

موت کی تیز خوشبو سے بچنے کے لیے ساقی نہ روتی شہر آئندہ کے درد و زہ سے پر بار بار دستک دیتے ہیں۔  
سنتری کی تھوڑی موت بنا کھڑا ہے، فٹ سے مس نہیں ہوتا۔ کائنات کے حبیب کنگم بلیس کے سامنے ایک  
زوں حال زردی حقیقت بھی کیا۔ زردی زردی، سیاہی سے باطنی اقدار کے سارے کچھ بھلا دیے ہوں اور  
اپنے آپ ہی طمانیت کے درد و زہ سے خود پر بند کر دیے ہوں۔

یہ بچل کی صورت کھڑے ہوں مگر

سنتری مسکرتا نہیں

س کی بے جہر آنکھوں میں

پیتے کی نیار۔ —

یہ اندھوں کی ٹنڈی چمک

پاس درمی

(اسم غظم ہے)

یاد آتا نہیں

(شہر آئندہ کے درد و زہ سے پر)

ایسی حالت میں / زیر تیر مٹی کا جادو کہاں ہے / کی مضویت واضح ہو جاتی ہے۔ آج کا انسان  
اسم غظم بھوں پہلا ہے۔ شہر آئندہ کی خواب گاہوں میں بھانسنے کی گنجائش نہیں۔ آسمانوں میں پرواز کا مزہ  
جاتا۔ ایسے میں سن کا لہجہ دانشدہیت سے تند تر ہو جاتا ہے۔ ساقی فاروقی کے کائنات کی جنگ کا بنیادی رمز  
ہیں کہ وہ بار بار آتی اور اس کے منہ ہر طرف کھینچتے ہیں، مٹی کے جادو کی جہتوں میں سفر کرتے ہیں اور  
مٹی کے منہ ہر کی گشتیں اور جوتاؤ کے اسرار کی دریافت میں مگن نظر آتے ہیں۔ مٹی کے بلا دس کی پہلی  
بنیادی نمک بدن کی ہے۔ بدن سے وابستگی کا ثبوت پریس کا صحرا میں بھی ملتا ہے اور ردار میں بھی۔

شروع کی نظموں اور غزلوں میں دشت، صحرا، ریت، پیاس اور کالی گھٹا کے جو پیکر بار بار ابھرتے ہیں — وہ اس گھناہمیر کی فضا میں بدن کی تشنگی، طلب اور تڑپ کو ظاہر کرتے ہیں اور ریت کی صورت جاں پیاسی تھی، آنکھ ہماری نم نہ ہوئی، اہو بہان، خون میں لت پت، انوں پاشی، بدن کی آگ، شعلہ، زخموں کے سسرخ گلاب، داغوں کے بد مزید و غیرہ الفاظ — جو ساقی کے یہاں بار بار جھک جاتے ہیں، بدن سے وابستگی کے اظہار کیے ہیں۔ بدن سے وابستگی سے مراد عہد کے آسیب سے بھاگ کر جنس میں پناہ لینا نہیں جنس زندگی یا نہت اندر ہی تو بہر حال نا، سودگی کو راہ دیتی ہے اور پھر زمانے کی بے رحمی کی طرٹ و کھیل دیتی ہے۔ اس کے برعکس ساقی کے یہاں بدن سے وابستگی سے سمجھ کر وہ لطافت اور حساسیت مراد ہے جو زندگی کو دس اور جس دیتی ہے۔ ساقی کے یہاں بدن برہر کے نفسی موانع سے بہت کر ایک لمس نادر اور رنگ ناز کے طور پر پلٹا ہے یعنی انسانی حُسنِ حسی اور جسمانی معنی میں اور اس کا نمانی معنی میں بھی جو اس کا زار و حیات میں انسان کا جوہر بکارتا ہے اور اس کے پورے وجود کو سرشار کر دیتا ہے :

پاؤں میں سونے کے گھنگرو باندھ کر  
ناچتی ہے رات کی نیم پری  
نعل کے آخر جگہ گئی پتت بھری آگ  
تو گلابی گونسلوں میں چھپ گئی  
میرے سینے میں کھلے غوت کے پنوں  
روح کی اور جسم کی دیوار سے  
اب بہت آگے نکل آتی ہے رات  
جہ نہ جانے کون سے موسم میں ہیں

(وصال)

یہ پھوٹی سی لیکن نہایت موثر نظم جو باصرہ اور لامر کے بخشنے ہوئے زندہ پیکروں سے متحرک رہی ہے، پہلے بولے سے لی گئی ہے اور جانشینا کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ پہلے دور کی اس نوستالغیوں میں شروع گلاب اور بد مزید، پر کی خانہ اور تسلی اور دوسرے دور سے امانت، نامحرم، ہی سک، ہارہ، داشتہ، بانجھ اور کبیرا، یار تریز، انعام، ہمیت، کھتی، یا۔ یہ بات لائق غور ہے کہ بدن کے جاسٹے

احساس اور محبت کا جو دائرہ پہلے دور میں تسلی سے شروع ہوتا ہے، دوسرے دور میں امانت میں مکمل ہوتا ہے۔ تبتی معصوم محبت کی انظم، نہایت پیاری اور مکی پھیلی :

وہ پگل تھی  
پگل پن میں  
اس کے پر کانٹوں سے اُچھڑ کر لڑ گئے  
اب اپنے زخمی پروں پر  
اک پیلے پتے کے نیچے  
بیٹھی ہے اور سوچتی ہے  
سوچتی ہے اور روتی ہے

یہ تو مری محبت ہے  
یہ تو مری محبت ہے

پیاس کا مہر کی یہ معصوم تبتی راہ دار میں امانت میں ملتی ہے، لیکن شاعر انسانی رشتوں کو اب کیسے زیادہ بے رحمی سے دیکھ سکتا ہے۔ امانت محبت کی معصومیت کی نہیں درندگی کی تصویر ہے جو ہر انسان کی نہیں ہے۔ یہ نظم جنس کا دوسرا رخ پیش کرتی ہے۔ یعنی مرد کی اشتہا، بے رحمی اور سپانہ خود غرضی کا :

اک قعبہ کے  
اک اسکول میں  
اک لڑکے نے ٹھکی ہوئی اک تسلی پکڑ لی تھی  
اور رہائی کی کوشش میں  
اس تسلی کے پروں کا اودا نیلا رنگ  
فضا میں بکھر گیا تھا



اس لئے کہ

مینے کے اوپر، پیر چڑھ کے نیچے رکھ کر

اس کے پرچس سے جلائے

اور اس کا دھڑ

پسٹل کاٹنے والے چاقو سے

دو حصوں میں بانٹ دیا تھا

دو رو کا تو جلا گیا

پر تیس برس سے

اس کا گندا چاقو میرے پاس ہے

اور چاقو پر

اس مٹیالے پلے خون کے دھبے اُجھ رہے

اور زبان پر ایک گسیلا پن ہے

اتنی ممکن ہے

نہند سے پاگل ہوں

مرد کی بہیمیت اور درندگی سے متعلق یہ ایک نہایت پُر تاثیر نظم ہے، اور اس کے تشبیہی سرائے نے اس کو معنی خیز بنا دیا ہے۔ بات یہاں بھی تسلی ہی کی ہے، لیکن اصل چیز وہ مل ہے جس کے باعث تسلی کو مینے کے اوپر پیر چڑھ کے نیچے رکھ کر اس کے پرچس سے جلائے گئے، لیکن بنیادی شخصیت تسلی کی نہیں، اس گندے چاقو کے جس سے تسلی کا دھڑ دو حصوں میں بانٹ دیا گیا اور جس پر مٹیالے پلے خون کا دھبہ ابھی تک ہے، یہ گندا چاقو مرد کی سرشت ہے، مرد کے غیر مرئی مضمحل وجود متحلی نے پر تسلی کے دھڑ کو دو حصوں میں بانٹ دیا ہے۔ ساق کی امیجری میں رنگوں کی خاص اہمیت ہے، وہائی کی گوشش میں تسلی کے پردے کا اودا نیلا رنگ نفا میں نکھر جاتا ہے۔ اس میں مرکزی تاثر اودے نیلے رنگ کا ہے جس سے ایک نالی کیفیت نظروں میں سما جاتی ہے۔ اس طرح مٹیالا پیل خون کا دھبہ مرد کی بہیمانہ شخصیت کی

موثر پہچان ہے۔ نظم تسلی میں زخمی تسلی کے ایک پیچے پتے کے نیچے بیٹھنے کا ذکر ہے۔ یہاں پلے پتے تسلی کی دل کی شکستگی کا پیکر ہیں۔

ساقی کے یہاں زبان کا غلیظی استغناء ایک نئے درجہ حرارت پر مبنی ہے۔ نئے لفظ یا نئی ترکیبیں تو سامنے کی بات ہے، اصل چیز زبان کی صرغی و نحو کی وسیع بات، نئے لفظ اور انشلاکات، لفظیات کا نیا مزاج یا نظام اور نئے اسلوب بانی پر اے و مضباتی جہات ہیں جو ساقی کی پوری شاعری میں بکھرے ہوئے ہیں (ان معنوں میں ان امور کی طرف محض حد تک اشارے کیے جائیں گے، لیکن شاید ہر جگہ یہ ممکن نہ ہو۔ ان مقامات پر ایسے معطوف یا کھوں کے نیچے غلطی دیا گیا ہے۔ ساقی کے شعری مزاج، اور اسلوب بانی نظام کو سمجھنے کے لیے ان پر نظر رکھنے سے مدد ملے گی)

اب تسلی کے بلاوے کا ایک اور رخ دیکھیے۔ خواہش صرف گندھا تو ہی نہیں۔ کشفت کا ایک پہلو تسلی کی طرف بھی نکلتا ہے، اور اس گناہ کا ایک رخ تقدس آشنا بھی ہو سکتا ہے۔ سب سے زیادہ ترزا اس لحاظ سے دھبہ نظم ہے کہ اس میں جنسی خواہش کو بالبدہ اور اتنا غماز آشنا احساس کے ساتھ پیش کیا ہے۔ نظم کے چلتا چلتے میں / جسم کی ایذا دہی میں / اودھ کی خود لذتی میں / کیا ملے گا / اور اس کے نور بعد از ہر گدے / سوگ ساری میں / نئی لہریں بنائے / اور پانی کاٹنے کی / جو نہ مت کی گئی ہے وہ جس کے غنیمت پسند عقد و نظر کی نفی کرتی ہے۔ اور اس نظم کو جدید بناتی ہے :

یاد بستر میں

تمنا کے پراخے آئینے کے سامنے

جسم کی ایذا دہی میں

رودھ کی خود لذتی میں

کیا ملے گا؟

روز جلی فش کی صورت

ناہی کے بادیاں کو لے ہوئے

سبز گدے سوگ ساگر میں

نئی لہریں بنانے  
اور پانی کاٹنے میں  
کیا ملے گا؟

بات صرف جنسی جذبے کے تقدس کی نہیں بلکہ ہزاروں لاکھوں برسوں کے اس احساس کی ہے جو تخلیق کا دماغ جس کا سلسلہ نوازل کے دھندلکے سے مل جاتا ہے۔ جنسی جذبے کی تقدس و تہیہ متصفوفانہ موضوع ہے اور عہدِ برہمن کی شاعری کی خصوصیت خاصہ ہے۔ لیکن جو تہیہ رزقِ نظم کو متصفوفانہ ہونے سے بچا لیتی ہے وہ جنسی جذبے کا تفریح نہیں بلکہ زہ کا یہ وجودی احساس کہ وہ خود تخلیق کے با اختیار لہجوں کا ناقص سلسلہ ہے، اس وجہ سے وہ خود روحِ قدس یا نوازل ہے اور چونکہ وجود کا ایسی ہے اور تخلیق کار بھی اس لیے خدا ہے چنانچہ رازِ بستہ چھاتیوں کے چاندی کٹوروں سے چمکنے کی خواہش صدیوں کو آواز دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے :

اپنی تنہائی میں اک دن میری تنہائی ملا دو  
میں ہی روبرو تقدس ہوں  
نوازل ہوں  
دیر سے تم میں چھپا ہوں  
جس دھنک لہجوں کو اپنے دھیان میں

دوبخیر کر کے مطمئن ہو  
میں انہی کا سلسلہ ہوں  
اور تمہاری رازِ بستہ چھاتیوں —  
چاندی کٹوروں سے چمکنے چاہتا ہوں

اور مصداقِ فاروقی نے بیوقوفانِ شرعی نہیں دیکھی ہیں، ان میں شیرِ ادا علی کا میسج اپنی معنوی تہذیبی

اور مجبوری کے اعتبار سے انوکھا تجربہ ہے۔ شیرِ ادا علی، مزے کا نام ہے، نظم کا مرکزی خیال غائبانہ ہے، کچھ نصیب انسان کی فطرت ہے، علم ہو یا کوئی اور چیز، جو کو ایک بار ہم حاصل کریں، اپنا پس یا اپنی شخصیت کا جڑ بنالیں اس سے دوسروں کو تروہر مکننا چاہتے ہیں۔ لیکن اس نظم کی ایک اور معنوی جہت بھی ہے اس کی ساری ایسی مجری تالاب اور پانی کی ہے۔ پانی کا بلدا دماغی کے بلاوے سے الگ نہیں، ساقی کے یہاں پانی کا بلدا دماغی خواہش کے، استعارے کے طور پر ہی جگہ بھرتا ہے۔ اس نظم میں / منیائے تالاب میں / اس / وہ کھلے کنوئیں پر / وہ بہار / متی / جو دیکھنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے / وہ کھلے کنوئیں اور آنکھوں میں دھنک کھنٹا دونوں جنس کی کشش کے استعارے ہیں۔ اس کے نوازل بعد / پھر پانی کا بلدا / الگ تھا / اس ساحرِ کشش سے ہار کر / اپنا تہہ تار کر / وہ مردہ پانی میں کود پڑے / یہاں پانی کا بلدا، ساحرِ کشش، تہہ تار کر / اور مردہ پانی میں بے اختیار کود پڑنا غورِ طلب ہے۔ معاملہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ اس کے بعد شیرِ ادا علی کے جنس کی ساقی سے الجھنے اور لگنوں سے شاکر بہروں کے شور سے ڈر کے ہر طرف بھاگنے کا معنی خیز ذکر ہے :

جل گئی سے الجھے  
تو ہفتے عشرے کے گل کے ماند  
نرم اور بھام سرد فاسے  
گل گئی  
(صدکار میٹرکوں کے  
دور نیچے)  
شاکر بہروں کے شور  
سے ڈر کے  
خزیرِ برطانت بھاگ کھڑے ہوئے  
اور شیرِ ادا علی گلے گلے پانی میں گئے  
اور کنوئل دور تھا —

پانی، تالاب، کنوئل، دھنک، ساحرِ کشش، تہہ : جل گئی، محل اور گل گھنوں کی کششی فضا

میں میرے لیے اس نظم کو ایک زمینی جنسی نظم کے طور پر پہچانا اعلیٰ اعتبار سے زیادہ باہمی ہے۔ اس کے بعد  
دوہارا آب و ہوا کا ذکر ہے، اس / اندازے کی سرعت سے / جس میں ہوا بھری ہو / اور ہاتھ سے چھوت جائے /  
بھی جنسی عمل کی تشبیہ ہے۔ موسم بہتے ہیں، ایک / تپتے ہیں، انسان خواہ شہر بے یا ملک، خواہ شہر اس کے غیر  
میں ہے، اور / ابوس میں وہی صدا بلکے رہتی ہے / باہر آنے دو / اس زمانہ سے باہر نکلے دو / اور

شیر اعدا علی  
پانی کی امانت  
غصیب کیے  
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں  
باہر پانی کھڑا ہے

فرض یہ خواہش صرف انسان کے وجود اور سائیکس میں ہے بلکہ اس سے باہر بھی دائرہ دروازہ گھیر ڈالے  
رہتی ہے۔ نظم کن آخری سطروں میں / اپ / کا توڑ بھی اسے پانی کے بلاوے کی مصیبت کی مرکزیت سے منسلک  
کر دیتا ہے۔

اور پانی میں سپیل کے پتوں کی طرح  
سارے  
خسکیں آنکھوں دالے  
پیلے پیلے سبک پنا گھیر ڈالے  
پڑے ہوئے ہیں

اس نظم کی دوسری معنیاتی جہات بھی ہو سکتی ہیں۔ اس سے آسانی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہاں جنس  
اور جن کی کیفیات دوسری زمینی کیفیات کے ساتھ کس طرح گھل مل کر وارد ہوئی ہیں معنوی گھٹاؤ کی  
یہ سبب یہ کیفیت ساقی کی پوری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ ساقی اگر صرف مٹی کے بلاوے کے شاعر

ہونے تو بھی ان کے جبینوں ہونے میں کام نہیں تھا۔ لیکن مٹی کا بلاوہ ان کی شعری جمالیات و  
معنیات کی صرف ایک جہت ہے۔ دوسری جہت زندگی کے وہ سینکڑوں ہزاروں روپ اور ان گنت مسائل  
و مصائب ہیں جن میں ساقی کا ذہن زمینی تقاضوں کے ساتھ ساتھ جتنا ہوا چلا جاتا ہے۔

ساقی کی پیدائش گو رکھپور میں ہوئی اور ان کا لڑکپن وہیں گزرا۔ پانی، بارش، تالاب، کنول، چل  
کنجیاں، سانپ، چھتریاں، مینڈک، گل گتھے، چھتریاں، جنگلوں کی شبیہیں، بول تو برصغیر میں کہیں بھی  
ہو سکتی ہیں لیکن پورب کی مٹی اور وہاں کے مناظر سے بھی ان کا تعلق ہو سکتا ہے اور خاندان و اس کی بھلا  
کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ اور ایسے بچہ ساقی کے زمینی گھنے پن سے رابطہ میں عنایت پیدا کرتے ہیں۔ ساقی خارج  
سے داخل کی طرف سفر کرتے ہیں، ان کی خارج کی آنکھ پوری طرح کھلی رہتی ہے۔ گھٹا ہے ساقی زمینی گھنے پن  
کو نہیں دیکھتے، زمینی گھٹا پن ان کو دیکھتا ہے اور ان کے پورے وجود میں سرایت کر جاتا ہے اور بھی زمینی  
گھٹا پن ان کے یہاں عجیب و غریب کائناتی رنگا رنگی اور شوق پیدا کرتا ہے۔ ساقی کے کائناتی ہنگ  
کی مزید تفصیل میں جانے سے پہلے جیس کا صحران کی دو خاص نملوں کا ذکر ضروری ہے، یعنی مستغرق اور مردہ خانہ،  
منغمم مینی عبید پر موثر طرز ہے۔ یہ صحران کے کسینز کا نقشہ پیش کرتی ہے جو پوری دنیا کی مثال ہے۔ انسان اس  
جو گھر میں زندہ نہ مین میں سے اپنا سب کچھ ہاتا جا رہا ہے۔ اور اگر کبھی جینے کے واسطے میں مبتلا ہو بھی جائے  
تو مین بھی علی الاطلاق کہتی ہے:

میں چلا تو اس سہاگن نے پکارا دارلنگ  
ایک دن کی جیت کیا اور مل گیا  
جیتنے پر مان کیا اور مان پر اصرار کیا  
میں ابھی باہر نہیں۔ باہر نہیں  
اس صدی کا آدمی میری گرفتاری میں ہے

مردہ خانہ ساقی کی شاہکار نظم ہے۔ یہ اس عہد کی آسیب زدگی کا اشاریہ ہے۔ اس میں ساری  
امیر کی مردہ خانہ کی ہے، انتہائی میریت ناک اور روح فرسا، چاروں طرف لاشوں کے اعتبار رکھے ہیں۔

یکھت ہوا کا ایک نیا لہر تھوٹکا آتا ہے اور وارے سر پہنے لگتے ہیں اور طب کے ٹوٹے اور اندھیرے کے بڑھنے سے سارا منظر نہایت ڈراؤنا اور بھیانک ہو جاتا ہے۔

وہ ہوش نیم تراشیدہ، دانت نکلے ہوئے  
وہ نصف دھڑچلے آتے ہی قہقہے کرتے ہوئے  
وہ جہم کھینچے ہوئے بند مرتبانوں میں  
جوابات کی تو انہیں تیز و ترکش زہر ملا  
جو چپ ہوئے تو انہیں سویوں پر مانگ دیا

ان میں سے کئی لاشیں آواز اظہار کی موت رسیدہ ہیں۔ آخری دو مصرعوں سے مردہ خانہ کی تشبیہ نوعیت واضح ہو جاتی ہے، یہ اس جیتی جاگتی دنیا کا منظر نامہ ہے جس میں خرابات انہما سب سے بڑا جرم ہے اور جس کی سزا میں زہرے سویوں تک کی داستانیں ارتقا کے انسان کی روایت کا حقد بن چکی ہیں:

چھٹی ہیں سینکڑوں ہڈیوں میں ان نعشوں میں  
وہ گھورتی ہوئی آنکھیں کبہاں خلاؤں میں

زمین کے مالک دیرینہ کی لاشوں میں ہیں  
جراثیم کے نشان ہر خمیدہ لاشوں میں ہیں  
اور اک صد چلی آتی ہے ہر جراثیم سے

یہ سادے زخم مقدور ہوئے ہیں موت کے بعد  
سکون لفظ و بیاں و سکوت موت کے بعد

نظم زمین کے مالک دیرینہ کے انصاف کی ذہنی دیتی ہے جہاں ہر زندگی زخم خوردہ ہے، جہاں انسان بار بار مرتا ہے، اور جہاں موت کے بعد بھی جراثیم کا سلسلہ جاری رہتا ہے، ایسا سادے زخم مقدور ہوئے

ہیں موت کے بعد سکون لفظ و بیاں و سکوت موت کے بعد / کے مصرعے اس بند کو معیناتی طور پر کھیلے بند کی ارتقا کی صورت کے جہر پر پیش کرتے ہیں۔ "اور مرکزی خیال نکھر کر سامنے آ جاتا ہے۔ الفاظ کے در و بست اور ترکیب سازی میں رشتہ کا اثر نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مردہ خانہ اگرچہ مصرعہ نظم ہے لیکن بندوں میں قافیہ کے اثر سے باعث یک مندرجہ قافیہ کی حامل ہے۔ نظم کی کل چار بند ہیں۔ پہلا بند پانچ مصرعوں اور باقی تینوں بند ایک ایک شعراؤں پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پانچ مصرعوں کے تمام بندوں میں یہ لہر اے تہرے تہوں کے دو دو اور آخری دو مصرعے ہم قافیہ ہیں اور پانچ مصرعوں کے تمام بندوں میں یہ قافیہ ہے اس سے نظم کی ایک سنجی و صحت و داخلی ارتباط پیدا ہو گیا ہے۔ آخری بند اس فضا پر ختم ہو جاتا ہے:

بڑی بہ نہ سب کٹھری ہوئی ہواؤں میں  
میں گھر گیساجوں لہو چائنی بلاؤں میں

ایسے میں ایک بریدہ بان لڑکھاتی ہوئی اور قافیہ آواز میں سرگوشی کرتی ہے:

تم اپنی لاشیں لیے بھاگ جاؤ جلدی سے  
زخم سکون کے میں موت کے فسانے بہت  
مقابر جسم سلامت کو مردہ خانے بہت

اس نظم میں مصویر کے تجزیہ کی گونج ہے۔ انسان کے تئیں انسان کے ظہور و ستم کے صدف امتحان کی۔ کیونکہ کائنات میں جہر و استبداد کا سلسلہ عہدیت سے جاری ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس میں ہمارے عہد کی آسیب اور خوف و دہشت کی کیفیت بھی ہے جہاں ہر لہو چائنی بلاؤں میں گھر جاتا ہے ہر انسان اپنی رکش لیے پھر رہا ہے، دہشت کے فسانے ہر طرف ہیں۔ تاہم نظم میں تنبیہ کا تہہ زندگی کا اشارہ بھی ہے، اس لیے کہ مردہ خانہ کی کٹھری ہوئی ہواؤں سے مقابر جسم بچا کے بے جاں جہاں تک ممکن ہو سکے ضروری ہے۔





جو سہاگن بیل برسوں جان رس پتی رہی  
وہ بدن کے موسوں کی آگ سے کھل گئی

(پیراٹ)

بیوگی کی چپچپ چادر پر اپنے مہرے کلاستری  
استری کر کے فراموشی کی الماری میں چھپک

... یہ بدن شاواہ ہے بیکار و اولاد کر

(داہشتہ)

یہ فن کے گرم بڑوں کے نشان  
جس گیس کا کس  
رائیگاں سب رائیگاں

(پوشہ)

روشنی روتا ہوا جب بھی زندہ ہے ...  
رات کے رینا پیچوں سے اترنے لگی تنہائی مری

(محاصرہ)

نہند میں بسا ہوا / اس کا وطن بدن  
جے تہی کے وارے / میں ہو بہاں تھا / ناف تک کھلا رہا

(ناحرم)

جیتا جیتا ابو  
نہلی وژن کی شریاں سے پھوٹ پھوٹ کر  
بہ نکلا ہے

بدن میں لات پھیلتی جاتی ہے

(خالی جہے میں زخمی جگہ)

میں اپنے درد کی تسلی و سوچ سے  
گھنی تسلی مانگ مانگ کر پار کیا  
مجھے خواب کی میاں گئی دو

(ایک بیک)

خبروں کی خوش پاشی نے  
ایک لمبا سا پرل اٹھا دیا تھا

(آہنیہ)

دنا  
یا دکی شاخ معاش سے  
پیشی برف ہے

(اموت کی خوشبو)

ساتی کی طرف کی بدن کا ایک خاص امتیازی نشان باصرہ کا شدید طور سے پرورے کا ہے۔ وہ ہر  
سے کچھ ایسے نکتے طریقے سے کام لیتے ہیں کہ احساس و طرفی اور ضعف و ہلاکی بالکل انسانی اندری سطحیں سامنے  
آسانی ہیں۔ ان کے پسگردوں اور اعلیٰ کی سانچوں میں رنگوں کی خاموشی سمیت ہے ساتی کے چہرہ ہر رنگ جھل  
معنیاتی جہتوں کو لے کر ہے۔ مثال کے طور پر اوپر کے اقتباسات میں بدن کے موسوں کی آگ، بیوگی کی  
و چھپی چور، رات کا رینا پچاں، لے تہی کے وارے ہو بہاں، جیتا جیتا ابو، نیلی وژن کی شریاں سے  
پھوٹ پھوٹ کر بہنا بدن میں رات کا جیتا، درد کی خوش پاشی، گھنی تسلی، خبروں کی خوش پاشی، یاد کی  
شاخ معاش وغیرہ میں متعدد و متنوع معنی و مضامین کی گنجینوں کے استعمال سے پیدا ہوئی ہیں۔ ساتی کے یہاں  
زخموں کو جو کھوس کیا جا سکتا ہے، ان کی اپنی جسامت اور شخصیت ہے۔ اپنی زبان اور اپنا ذوق ہے۔ نیز  
و کھ درد، خوشی و کشتی، بے بسی و پشیمانی، دوسری جالی و انجانی کیفیات کے کئی پہلو ایسے ہیں،  
انہیں ساتی صرف رنگوں کی زبان میں بیان کرتے ہیں اور کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس میں ایک  
مکانی جذب پیدا ہو جاتا ہے، نتیجتاً یہ رنگ فضا میں گھل مل کر پھیل جاتے رہتے ہیں، اور احساس کے خلیوں  
انوں میں جذب ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان اظہاریوں پر نظر ڈالیے:

شعبہوں کا حنا جھگول، منیاے پیلے خون کا دھبہ، اودھیل رنگ۔

کاسنی روشنی، درو کی تار ایک نصیب، پیلے پیلے میڈک، مثیالہ نالاب

بھوری جھاڑیں، پسیلی گھاس، گولہ کی نہیں، سبز نہاں،

سرخ آب دوزی، تباہی کا کالاسندر، بکوں کے چبھتی پردے

رات کی نیلہ پری کا سونے کے گنگنہ و بانہ کرنا چنا

بت جھڑکی اگ کا ٹبہ جانا، آواز کا اوس کی صورت جتنی تیری منہ کے چول پر کرنا،

دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید رول کا پھڑ پھڑانا، سبز صبر سے دیکھنا

سانس لینے گھاس کے میدانوں میں سبز مٹی سے ششامیں اگنا،

ادھ کھلے گول کا دیکھنے والوں کی آنکھوں میں دھنک کھلانا،

سبز سے سوگ ساگر میں لہریں بنانا اور پانی کا ٹٹا، چاند کی گنڈوں سے چھلکنا

حق کی سنہری چہلوں کا گنا، کیا یہ ایسے اعلیٰ نہیں ہیں جن کی رنگ آشنائی ذہن پر ایک خاص اثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ صرف بصر کی بیداری کا عمل نہیں، بلکہ ہرے احساس و وجود کا باہر میں کھینچ آتے ہیں۔ اس سے اظہار و بیان میں جو رنگ سامانی پیدا ہوتی ہے، وہ ساقی کے شعری ذہن کے لیے کھیدی حوس کا حکم رکھتی ہے۔

اس وضاحت کے بعد اب ان خاص نظموں کو دیکھا جاسکتا ہے جو ساقی کے شعری مغز میں ایک واضح ارتقا کا بت دیتی ہیں۔ یہ تمام نظمیں کچھلے چار پارچہ برسوں میں لکھی گئی ہیں۔ ساقی ایک عرصہ مدت کے بعد ۱۹۰۵ء میں ہندوستان پاکستان آئے تھے، اس زمانے میں وہ شیر ادا علی کا مینڈک کچھ چکے تھے جسے مختلف انیمال گوگل نے پسند کیا، سرفہرستی ترقیب دہنی ملی ہوگی، چنانچہ چھ برسوں میں انھوں نے کئی خاص نظمیں لکھی ہیں۔ ایک کتا نظم، ایک سور سے، کسٹھ مار یا تریزا، خرگوش کی سرگزشت، مجھے جزیرہ طے، اعلیٰ سور سے میں زخمی ہلا اور شاہ صاحب اینڈ سنٹر، ایک کتا نظم جس جس لوگوں کی بروہائی اور لطافت پر نظر کیا

ہے۔ مجھے جزیرہ طے ماہ زدگی کی تھنسی داستان ہے جو ساحلوں کے بوسے یعنی غراہوں کی کھیل کے لیے ہوا کے چلنے کی منتظر ہے۔ بیابانی کا نیا دی جدم تیر توف سے، اپنی بانے کی تمنا ہے جو غراہوں کی بیابانی چاہتا ہے۔ یہ سب مختصر نظمیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں شیر ادا علی کا مینڈک، ایک سور سے، کسٹھ مار یا تریزا، خرگوش کی سرگزشت اور شاہ صاحب اینڈ سنٹر بہت طویل نظمیں ہیں، اور تانہ کے اعتبار سے زیادہ بھرپور ہیں۔ ان میں سے شیر ادا علی کا مینڈک اور کسٹھ مار یا تریزا کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ البتہ باقی تین پر ذیل میں نظر ڈال جائیگی۔ ایک سور سے اس کا نام سے عجیب و غریب نظم ہے، کاس کے عنوان سے سی ایک پتھر کی کیفیت سامنے آتی ہے اور تنفر کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ غالباً سی بن یہ بعض حضرت نے اس کی شاعت کو مانا سب نہیں سمجھا، حالانکہ یہ نظم سیدھی سادگی PREJUDICE & COMMUNICATION یعنی تعصب اور تکلم پر ہے سدا کا استعارہ غالباً اس لیے کہ ایک تو اس سے شدید نفرت کا تہہ ہوتا ہے، دوسرے سورت تکلم کی نفی جی ہے، یعنی یہ گرد و پیش سے بے نیاز زمین سے قومی چپکائے چلتا رہتا ہے۔

دو غلیبی، دو چہرے  
سانس لینے گھاس کے میدان میں  
سبز مٹی سے ششامیں اگ رہی نہیں  
ادھ کھلے گولوں میں  
اپنے تھوٹے ٹھارے جوئے  
ذخائے پھر رہے تھے

ساقی کی اس خصوصیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ وہ اسما میں توسیع کے عمل سے پیکر خلق کرتے ہیں۔ دو پہر کے ساتھ غلیبی کے افسانے سے تھنسی کیفیت پیدا ہو گئی۔ گھاس کا میدان عام زبان ہے۔ اسانس لینے گھاس کے میدان میں / کہنے سے گھاس کا میدان زندہ ہو کر سامنے آ گیا۔ اس کے بعد گھاس کی رعایت سے مٹی نہیں بلکہ / سبز مٹی سے ششامیں اگ رہی نہیں / کہنے سے دو پہر گھاس کے میدان اور دھوپ کے نیچے ناز کا ریکر ترانے کا عمل پورا ہو گیا۔ یہ مصرعے نظم کے آخر میں بھی دہرائے گئے ہیں، گویا ان کا کچھ نہ کچھ رہا سرت اور محبت کی اس فضا سے بھی بے ہوشی کے خاتمے پر سامنے آتی ہے۔ اس کے بعد کسی کے

کرنوں میں تھوکتے گا، ہونے دہناتے پھرنے کی تصویر ہے۔ گویا کوئی بے نیاز اپنے جسمی تقاضے پورے کرنے میں مصروف ہے۔ دوسرے بند میں منظم کا ذکر ہے جو ”سور“ کی کمال کے جوتے پہنے (جو شہید نفرت کے اظہار کی ایک شکل ہے) کینے اور برتری کا شکار کیا، بیٹھا کر ادھر رہا ہے یہ کسی طرح منظم کا آغاز کرنا چاہتا ہے۔ تیسرے بند میں منظم کے آغاز سے تعصب کے بارے جوئے شخص کے اندرتلیاں سی اڑنے لگتی ہیں اور نظم کے آخری حصے میں اس ایسی مسرت اور نئی لذت کا ذکر ہے جو تعصب انا یا برتری کی زمین سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا تقاضا نظم میں بے نیازی اور مصیبت سے ہے۔ چنانچہ منظم کے رابطے سے زندہ وہی ہوا لگتا ہے جو اس سے پہلے اپنی انا کے اوتوں مرا جا رہا تھا۔ اس فتح مندی اور دوستی کے اس کس سے اب دو پہر طلسمی دو پہر لگتی ہے اور گھاس کا میدان سانس لینا نظر آتا ہے اور دھوپ کے سونے سے شخا میں لگنے کے باعث سارا منظر گویا جشن، شادمانی اور محبت سے سرشار نظر آتا ہے :

وہ جو نفرت کی کہانی  
دل کی تہ میں ڈھونڈتی تھی  
نوٹتی جاتی تھی  
میرے اندر کی گھیس کھیلنے لگی تھیں  
میں گھٹتا جا رہا تھا

وہ ہماری دوستی  
وہ ہماری فتح مندی کا بہم دن تھا  
وہ طلسمی دو پہر  
... سانس لینے گھاس کے میدان میں  
سبز مٹی سے شخا میں آگ رہی تھیں

دوسری نظم فرگوش کی سرگزشت کے دو حصے ہیں۔ رقص اور موت، رقص میں بھوری بھاڑیاں اور جیل گھاس کے جنگل کا گودام کھا ہے۔ اس میں نفرت کی آنا دی کی ایسی فضا ہے جہاں پوری کائنات

سانے پھیلی ہوئی ہے۔ اس نظم کا بنیادی خیال وہاں کھتا ہے جہاں فرگوش سے اپنے بے کل منتوں میں اس خوشبو کا پھلا ڈال کے رقص کروا کے بعد کہا جاتا ہے۔

ہر قطرے کو چکے دو  
جو رچناؤں کے نیچے  
سود روانے ہیں  
کیسے بھولوں کے بستر میں  
دھوم مچانے کو سارا میدان پڑا ہے

کیسے بھولوں سے پہلے شمع کو تیلوں، سہرتیوں، سانپ چھرتیوں اور پیلی گھاس اور بھوری بھاڑیاں کا ذکر چکا ہے جس سے نظم کے کائناتی آہنگ کی تصدیق ہوتی ہے۔ پہلا حصہ گویا دولت ہے۔ کائنات سے ہی بھر کے عطف اندوز ہونے کی اور لطف و مسرت کی عام خطروں کو بول لینے کی۔ دوسرے حصے کا عنوان ہے موت جس میں بیابان کے اندھیرے میں رقص کرنے والا فرگوش خون میں ات پڑا ہے۔ باقی یہاں انسانی نفرت کے ایک رنگ اور اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ بستر میں ایسی کشش ہے کہ انسان جان پر بھی کھیل جاتا ہے۔ انسانی تنہائی ساری کہانی ان دیکھی دنیاؤں کو اسیر کرنے کی کوشش سے عبارت ہے :

نا معلوم کو تسخیر کرنے کی تمنا اس لیے ہے  
اس پرانی آرزو مندی میں کیا ہے  
اس غیبیان کے تعجب میں  
وہ جو ترسرا دنیائیں بسی ہیں  
وہ ہمیں کیوں کھینچتی ہیں ؟

نا معلوم کو تسخیر کرنے کی تمنا میں انسان کو کبھی کبھی اپنی جان سے بھی ہاتھ دھوئے پڑتے ہیں، لیکن وہ بارہنہ آنا اور وہ اس کی کشش سے برا بھلا نہیں ہے۔ اس کے لیے وہ آرام و سائش کو بھی تھج دیتا ہے۔ اور طرح

طرح کے خطرات کو بھی مول لیتا ہے۔ اہم نہیں کہ جھگڑیں کیا نہیں تھا جہاں اس کی حکمرانی تھی بلکہ خواب کی دیواروں کے اس پار کیا ہے۔ یہ وہ آرزو مند کی ہے جو انسان کو ہمیشہ پُر اسرار دنیاؤں کی کھوج میں سسر گرم رکھتی ہے۔

تیسری اہم نظم شاہ صاحب سینئر ہے۔ اس کا مرکزی کردار شاہ صاحب ہیں جن کی آنکھوں کی روشنی ملک کے ساتھ ساتھ جاتی رہتی ہے۔

شاہ صاحب خوش نظر تھے

خوش ادا تھے

اور روزی کے اندھیرے راستوں پر

منہر کی ٹوٹی ہوئی چستیل ہیں کر

اک لٹک ایک ٹپٹنے کے ساتھ سرگرم سفر تھے

اور جیسے کے مرض میں مبتلا تھے

جو فدا میں دسترس میں تھیں

عجب بے نور تھیں

ان میں نوکاری نہ تھی

وہ جو موتی کی سی آب آنکھوں میں تھی

بیانی رہی

صرف دشمن روشنی کا انتظار

زندگانی غزوہ فندق ہوئی

اس قدر دیکھا کہ نابینا ہوئے

منہر کی ٹوٹی ہوئی چستیل سے غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کیوں کہ کامیاب کاروباری ذہنیت کا تقاضا یہی ہے کہ نظر ہر اور باطن میں امتیاز ہے۔ یاد رہنا چاہیے کہ منہر کی ٹوٹی ہوئی چستیل کے باوجود شاہ صاحب

روز کی کے اندھیرے راستوں پر اک لٹک ایک ٹپٹنے کے ساتھ سرگرم سفر تھے اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ شاہ صاحب جیسے کے مرض میں مبتلا تھے جیسے کا مرض ہی تو اصل مرض ہے کیوں کہ جیسے جیسے جینے کی ہوس بڑھتی ہے، ریا کاری اور خود غرضی بڑھتی ہے اور صبح کی دنیا میں انسان اندھا ہونے لگتا ہے۔ بات شاہ صاحب کے خوش نظر، خوش ادا ہونے سے شروع ہوئی تھی۔ یہ ضروری ہی ہے کیونکہ نظم کا سفر اندھ سے پن یا دانائیت کی تاریکی کی طرف ہے۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ساتی جہاں ضروری ہوتا ہے موتی مناسبتوں اور ہنگ کے زرد دم سے کام لینا جانتے ہیں۔ اس ایک بند میں کئی مقامات ایسے ہیں شاہ صاحب خوش نظر تھے خوش ادا تھے اس صغیری آواز / اش کے بار بار آنے سے موتی صن کاری کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔

لٹک اور طنز طنز تو موتی جھنکار کے الفاظ میں ہی، لیکن امیر / ساتھ / سرگرم / سفر / میں / اس کی کا فرمائی صاف ظاہر ہے۔ اسی طرح / مرض / مبتلا / میں / ام / اور بے نور / نوکاری / میں / ان / اور / آب / آنکھوں / میں / آ / اور ایسی دوسری مناسبتوں سے پوری نظم خوش آہنگی اور حسن کاری سے ملبوس ہے۔

دوسرے بند میں نظم اپنے عروج کی طرف آتی ہے۔ اس میں استعاراتی طور پر تہذیب اندھ سے ہونے کی اہم ناک کیفیت ہے جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر ملتی ہے۔ تیسرے بند میں نابینا ہونے کے عمل کا اتنا ہی شدید تشبیلی رد عمل ہے۔

اور جب لائق نگاہوں میں

سیاہی کی سلائی ہو گئی

پتھر آ آنکھوں سے

تجلی کی سنہری چتیاں گرنے لگیں

تو شاہ صاحب اور بے سار ہوئے

ان کی اندھی شمع آنکھوں میں دنیا

ایک قاتل کی طرح سے جگمگی

جیسے مرنے سانپ کی آنکھوں میں

اپنے اجنبی دشمن کا عکس

یہاں نے نظم کا موڑ شروع ہوتا ہے۔ جب شاہ صاحب نابینا ہو گئے تو ان کا وجود انتقام کی آگ میں جلنے لگا۔ دنیا اب ان کے لیے قاتل تھی۔ جینے کے رخصت میں پہنلا ہونے سے دنیا سے جو گہری ہم آہنگی اور جو گہرا رشتہ تھا، وہ ٹوٹنے لگا۔ چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں کے، انسانوں کے، عزیزوں سے ہمہدی کا سلسلہ اب گویا ختم ہو گیا :

جنگلاتی بے قرار آنکھیں  
کسی سہمے ہوئے گھونگھے کے ہاتھوں کی طرح  
دیکھتی تھیں بے شکستہ تھیں پس کرتی تھیں  
وہی جاتی رہی تو زندگی سے لاپرواہ جاتا رہا  
ہمدی کا سلسلہ جاتا رہا  
وہ جواک گہرا تعلق  
اک امیر سمندر سا  
چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں سے تھا  
پہنتے ہوئے روتے ہوئے لوگوں سے تھا  
اس طرح نونا کر بھیے  
شیر کی اک جست سے  
زیرے کی ڈیرہک بڑی پیٹ جاتی ہے

ساتی نے نظم میں مرکزی خیال کا انداز میں پن کی استعاراتی اور شبلی کیفیات اور شدید المیہ احساس کے ذریعے درجہ بدرجہ بیان کیا ہے اور رفتہ رفتہ بڑھایا اور پھیلا یا ہے۔ نظم کی پرتائیری میں اس کی پکری نغما اور انہاری حسن کاری کے علاوہ ہندوں کے آخری دوانائیت کا بھی ہاتھ ہے۔ اس بند کے آخر میں بھی دنیا سے تعلق کے ٹوٹنے کو ایک انتہائی متحرک پیکر کے ذریعے بیان کیا ہے۔ شیر کی جست انداز میں پن کی ٹیٹا ہے اور زبرد کی رٹھ کی ٹہنی کے چٹنے سے مراد ماضی اور کائنات اور کائنات کی انہیا اور انسانوں سے ربط کا پکھٹا کرنا ہے۔ اب سماج سے بے تعلق قتل ہے۔ وہی شخص جو ایک ملک اور وطن کے ساتھ ساتھ سماج میں رواں دواں تھا اور

جو اس کی بہرہ اندوز تھا اور جزیرہ اب بھی ہے، لیکن صرف ایک چیز نہ رہنے سے سماج نے اس کو اس کو اپنے اندر سے نکال کر پھینک دیا ہے جیسے مروج سپی کو ساحل پر پھینک کر سمندر سے الگ کر دیتی ہے۔ اسی سماج نے جس کا ایک لازمی جزو شاہ صاحب تھے، اندھا ہونے کے بعد شاہ صاحب کو کلیتہً مسترد کر دیا۔ گویا انسان جب تک بعض شے کو بڑا کرتا ہے یا ان، مصافحے سے تعریف دیتا ہے جس سے سماج میں اس کی چچاں ہے، سماج اس کو قبول کرتا ہے، لیکن اگر ان صفات میں کچھ کمی آجائے تو سماج کو اسے بد نظموں کی طرح مر دینے میں ذرا دیر نہیں لگتی۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی کیونکہ اصل مینہاں کا نہیں انسان کا ہے۔ سماج سے مسترد ہو جانے کے بعد انسان اپنی رہی سہی شخصیت اور ذاتی اقتدار سے محروم ہو کر محروم ہو جاتا ہے، اور باقی خیر چاہتا ہے کہ وہ اس کے بھی اس کی طرف سماج کے تعلق دار نہ رہیں، اور ہر شے سے محروم ہو جائیں۔ نظم میں اختتام پذیر ہوتی ہے :

ایک دن آنکھوں میں صبح جلی تھا  
وہ خیال آیا کہ پشیمان جس تھا  
اپنے بیٹوں کو کچھ سے بچا  
جی بھر تھا ابرن۔ نندہ روئے  
رو چکے تو ایک مہلک تشویش تیرے بکے  
شعلہ اسفاک سے  
ان کی فائدہ پہنچ سکوں کو جلد یا  
اور بھرتے میں گرسے

انداز میں پن کی کیفیت پوری نغمہ کار کوئی استعارہ ہے۔ بیٹوں کو زندہ کر دینے کا عمل انسان کی اس خواہش کا غماز ہے کہ اگر وہ خود معذور ہے تو دوسروں کو بھی معذور نہ دیکھنا چاہتا ہے، یا اگر وہ خود سماج یا زندگی سے کٹ گیا ہے تو دوسروں کو بھی اس سے الگ کر دینا چاہتا ہے کس کے لیے انسان مہلک سے مہلک چیزوں کو کھستماں کر سکتا ہے، اور ان کا رشتہ بھی قطع نہیں آتا۔ یہ نظم تو بچہ شبلی ہے اس میں مینہاں کی بیٹوں کے بڑا کا مکان بھی ہے مثلاً طبع دنیا کے ام ناک، دارن اور عورت ناک، نجی م و فیرہ۔ اس سے اگرچہ نظم کی نوعیت اخلاقی ہوتی ہے، لیکن سمیت نوعیت کی نہیں بلکہ مضمون کے برتاؤ کی ہے جو ہر لحاظ سے نیا ہے، ایک اور معنوی، مکان تغیر



پنہ صنعتی معاشرے میں انسان کا اپنی شخصیت سے محروم ہونا، بے چہرہ ہونا یا بے روح ہونا ہو سکتا ہے اور اس کے منطقی نتائج کی نشاندہی بھی نظم کے ذریعے ممکن ہے۔ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ نظم ہیٹوں یا نوجوانوں پر فخر ہوتی ہے، جس کی یادیں کن تعبیر سامنے کی بات ہے۔ لیکن جب سماج کی صنعتی ہلاکت فیزیکی کا سارا ارتقا ہی انسان کی سالمیت کی مخالفت میں ہے تو کیا ہم کسی بشارت یا حل کی توقع کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ ساقی ان سوالوں میں غائبانہ غف کے ہم نوا ہیں کہ من کا کار کا کام سوال اٹھانا یا مسائل کو اس طرح پیش کر دینا ہے کہ دوسرے ان سے صرف نظر نہ کر سکیں۔ نظم بہ حال نہایت پُر تاثیر، بھرپور اور معنیاتی طور پر اطمینان بخشش اور ملکتی ہے۔ نظم جو خوش نظری کے ذکر سے شروع ہوتی تھی۔ نظریں محرومی اور نظریں شہادت کے دلدارہ نظر پر ختم ہوتی ہے۔ شروع کے مصرعوں میں اس کی خوش آہنگی حق و باطل

”اے نئی شہر بخت میں گزرا وقت کر  
اے نظروں کے نظر خیرات کر“

از کی گیمبر آواز کی گھر پر ہوتا ہے۔ دونوں آوازیں غیری ہیں لیکن پہلی غیر مسومہ دوسری مسومہ ہے۔ مسومہ تو زین گہرائی اور جاری پن کا تاثر پیدا کرتی ہیں اور نظم کے، مٹناک انجام سے تم نہنگ ہیں۔  
ن چند نظموں سے اندر دیکھا جا سکتا ہے کہ ساقی میں وقت زمینی کو کس طرح دیکھ رہے ہیں، درہن کی شام کی کن نمرؤں کا پتہ دے رہی ہے۔ شاہ صاحب زندہ سنہرے شہرہ دہلی کا میسنگ بسسٹار یا تریز، جڑوش کی سرگزشت اور ایک سور سے پھیلنے غلوں کے کہیں زیادہ دھڑپور درختیں نہیں ہیں۔ بہ دار اور پُر تاشیر۔  
جن میں خیال کا ارتقا، نشوونما اور اتہام سب پر دیکھ تو ہم کی کہنی ہے۔ جس طرح فرد خدا پہلے ہو کر کائناتہ ترین نظم ہے۔ اسی طرح یہ چننے نہیں شہوں مانت کے اس نمونے کی بہترین نہیں ہیں۔ ان میں ساقی کے شہری مزاج کا ایک رنگ یا ایک پہلو نہیں بلکہ ان کی وہی شہری شخصیت ملتے جلتے ہے۔

ساقی غزل پر اب اتنی توجہ نہیں کرتے جتنی وہ پہلے کرتے ہیں۔ ان کے پہلے مجموعے میں تین گنت غزلیں ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ساقی کی بعض غزلیں اچھی ہیں اور چند اشعار کو تو قبول مام کے دربار سے خلعت فخرہ بھی عطا ہو چکی ہے۔ اگرچہ ساقی کی غزل پر اس مضمون میں اتنی توجہ نہیں کی جا سکتی جتنی اس کا حق ہے تاہم چونکہ اقتصاد دہنی اور مزاج شہری کے اعتبار سے ان کی غزل، نظم سے الگ نہیں۔ چند منتخب اشعار یہاں

درج کیے جاتے ہیں۔ ان میں بھی ساقی کی نئی تخلیقات اور کائناتی آہنگ سے وابستہ پیکریت اور استعارہ سازی صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ غزل میں استعمال ہونے والے ان کے تین چار خاص نمونے یہ ہیں۔

- ۱۔ صحر، دشت، ریت، پیاس، فبار، مٹی، خاک، گٹھا، بادل، موسم
  - ۲۔ لہو، خون، شعلہ، جلن کی آگ، دھنک، رنگ
  - ۳۔ آواز، طوفان، خاموشی، خواب، تنہائی
  - ۴۔ مُردہ، موت، دین، نوحہ، پرچائیں، بسبکی، درد، آسیب، خوف، رات
- اُداسی، مگریر۔

میں وہی دشت ہمیشہ کا ترسنے والا  
تو مگر کون سا بادل ہے ترسنے والا

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری غم نہ ہوتی  
تیری درگساری سے بھی رُوح کی آنکھیں کم نہ ہوتی  
میری صحر اور دشت ایرسید کو دھونڈتی ہے  
ایک جہنم کی پیاسی تھی، اک بوند سے تازہ دم نہ ہوتی

میں پیاس کا صحر ہوں ترسنے کے لیے ہوں  
تو کالی گٹھا ہے تو بریں کیوں نہیں جاتی

اے صاحبان شہر ادا کس اس قدر نہ ہو  
دو دیکھنا فبار کوئی خوش خیر نہ ہو

میں وہ مُردہ ہوں کہ آنکھیں میری زہریلی  
جین کرتا ہوں کہ نہیں اپنا ہی ثانی نکلا

مٹی مٹی خفا، موج اٹھالے گئی مہم کو  
مگر داب میں ساحل کی بلا لے گئی مہم کو

مجھے خبر ہے کہ اک مشت خاک ہوں پھر بھی  
تو کیا سہم کے ہوا میں اڑا رہا ہے مجھے !

خانہ کے لوٹ کے بڑھت ہی ویسے ہی بڑھت تھے  
ہم گتے پتوں پہ ملاکت کتب موسم موسم نہ ہوئی

خامشی چھڑ رہی ہے کوئی موسم اپنا  
نوتا جاتا ہے آواز سے رشتہ اپنا  
ان ہواؤں میں یہ کس کی مہر کیسی ہے  
بتن کرتا ہے کوئی درد پُرانا اپنا

یہ لوگ خواب میں ہی پرستہ نہیں ہوئے  
یہ نصیب تو کبھی تنب نہیں ہوئے  
تیرے جن کی آگے آنکھوں میں ہے جھلک  
اپنے ہونے رنگ یہ پیدا نہیں ہوئے

دامن میں آنسوؤں کا ذخیرہ نہ کرا بھی  
یہ صبر کا مقام ہے، مگر یہ نہ کرا بھی  
جس کی خادوئوں کی زمانے میں دمدم ہے  
وہ ہاتھ سو گیا ہے تقاضا نہ کرا بھی

نظریں جلا کے دیکھ مناظر کی آگ میں  
اسرار کائنات سے پرزدہ نہ کرا بھی

ساقی کا تخلیقی سفر ان میں بائیس برسوں میں دو واضح موڑوں سے گزرا ہے۔ نئی شاعری کی ہنگامہ خیز لہریں  
کے زمانے میں ساقی کی آواز ایک ایسے شاعر کی آواز کے طور پر گونجی تھی جس نے معاصر نظم کے نئے امکانات کی خبر دی تھی۔  
بایں کا سفر میں زیادہ توجہ معاصر نظموں کی ہے۔ یہ معرا نظیں اکثر و بیشتر مختصر ہیں۔ اس دور میں شاید ہی کسی  
دوسرے شاعر نے اتنی بڑی تعداد میں معرا نظیں کہی ہوں۔ ساقی کی اس زمانے کی کامیاب ترین نظیں معرا ہی  
ہیں جو ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۰ء کے درمیان کہی گئیں۔ اس کے بعد ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۵ء تک کا زمانہ نظریات  
کا زمانہ ہے۔ اس میں ساقی زیادہ تر آزاد نظیں کہتے رہے، لیکن ان میں دو تخلیقی ارتعاش یا پھٹ پڑنے یا برتنے  
کی کیفیت ہیں۔ تو معرا نظوں میں ہے۔ ساقی کی باطنی طبیعت تو ہمیشہ نئی راہوں اور نئی وادوں کی تلاش میں  
رہی۔ اسے بھر ایک موت ۱۹۷۵ء کے لگ بھگ ملا۔ اس زمانے میں کچھ، نگرانی شاعری کے اٹھنے کے کچھ  
طبیعت کے تقاضے سے اور کچھ اس لیے کہ اردو میں نثری نظم کی بحث شروع ہو چکی تھی، ساقی کی باطنی طبیعت  
نے نثری نظم میں کشش محسوس کی۔ اور اسے پرنا شروع کر دیا اور جلد اس میں جی اپنی انفرادیت کے لیے  
گہرا نشا بیٹا کر لیا۔ اردو میں نثری نظمیں کہی جا رہی تھیں، لیکن زیادہ تر مختصر اور تاریکی نظیں تھیں۔ ساقی نے طویل  
نثری نظیں لکھیں، اور یہ سب ذہنی کیجی کہ ان کا شمار اس دور کی اعلا نثری نظموں میں ہو سکتا ہے۔

ساقی کے دہن میں اس بھٹی کہیں نہ کہیں تا سبب کا کوئی سایہ لرزاں ہے لیکن غائبانہ کی نوعیت بھی  
نہیں۔ یہ یقینی دور کی سفاکی اور ایسی دہشت کی دین بھی ہو سکتا ہے جس میں انسانیت کا مستقبل وقت کا  
سبب کے زسوا پر نشان بن گیا ہے۔ چنانچہ ساقی خوف، خدشے یا درد والہ سے مقابلے کے نئے زمین یا وجود  
کا طبعی جزوں کی طرف بار بار لوٹتے ہیں۔ ان کی شدید ترین فحاشیں جمیا کر کہی گئی ہیں کا بدو ہے جو دو خالص  
طرح سے اظہار کی رہی ہے۔ جو نہ تپا ہے۔ زمینی رشتوں کا سب سے بنیادی اعتبار جن سے وابستگی ہے۔ چنانچہ  
ساقی کے یہاں جن کا رنگ زار مر، شاعر در باہر کی نئی کھجور کے ساتھ ملنے آتا ہے، دہن کی کئی نظموں  
میں جن کی کتروں اور طبعی فتوں کے خزانے زندگی کی فعال اور توانا علامت کے طور پر کھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔  
مٹی کے بلاوے کا۔ مارخ کائنات ہے، یعنی چاروں طرف بکھری ہوئی اشیاء، اسما اور اشکال سے گہرے  
راہے اور واسطے، علاقہ اور علامت کے یہ دائرے جمیکا بتایا گیا ہے گھاس کے میدانوں، سمجھری جھازوں،

گلابی کو نیلوں، سانپ حیرتوں، کیس کر دیوں، جمل کہیں، چپیل کے تپوں، ہستہری تپوں، ادا کی بوندوں  
 آدھ کچلے کتوں، سہاگن بیلوں، گھنے جنگلوں اور آنکھوں میں دھند کھلانے والی بہاروں سے کرچلے چلے  
 مینڈکوں، زخمی بیلوں، دم سادے کتوں، چھینے کی قیاد آنکھوں، اذنا تاتے سوزوں اور خون میں لت پت خرگوشوں  
 اور ان سے بھی آگے بڑھ کر دوسرے جانداروں یعنی شیر ادا علی، جان محمد خان، مار یا تریزا اور شاہ صاحب  
 اور ان کے بیٹوں تک پہنچے ہوئے ہیں۔ یہ رابطے ذات اور بیچ کے مسائل سے ہٹ کر بڑھے اور پہلے ہیں۔ نتیجتاً  
 ان سے زمین زندگی اور ذات کے جن خارجی و داخلی مسائل کا شور و شر پیدا ہوتا ہے، وہ ساقی کے کائناتی  
 آہنگ کی تشکیل کرتا ہے۔ بلکہ ان لطافتوں کی نوکاری اور یعنی ظاہر و کوائف کے رابطوں کا کائناتی  
 آہنگ، یہ دونوں ساقی کی شاعری کے ایسے امتیازات ہیں جن کے باعث ان کا متعدد دوسرے معصروں  
 سے نکلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جہاں تک عصر کے اثرات کا تعلق ہے، شاعری پہلی جمادات اپنے نوری ماضی  
 سے ہوتی ہے۔ اس عہد میں نظم میں تین آوازیں خاص رہی ہیں، میراجی، راشد اور فیض۔ فیض کے اثرات  
 کا زمانہ ساتھ ساتھ جاری رہا۔ ساقی کی شاعری تاریخی اعتبار سے بعد کی چیز ہے۔ جدید شاعروں  
 پر سب سے واضح اثر میراجی کا رہا ہے۔ ساقی کی محاسن انھوں نے دلچسپی میراجی کی یاد دلاتی ہے، نیز بڑی کھاسیہ  
 جیسی نظموں میں میراجی کے لہجے کی گونج سننی جا سکتی ہے۔ لیکن ساقی کی آگ، ان کی توانائی، اداں کا جوش و خروش  
 نہیں بالکل دوسری راہوں کی طرف لے گیا۔ ساقی خود کلامی اور سرگوشیوں کے شاعر ہو ہی نہیں سکے۔ وہ ذات  
 سے باہر رابطوں اور تعلقات کے شاعر ہیں جس نے انھیں خود کلامی کے بجائے ہم کلامی کی راہ پر ڈال دیا۔ راشد کی  
 اہمیت کا اعتراف تو جدید شاعری کے ساتھ ہی شروع ہونا چاہیے۔ لیکن راشد کی ازیانت کہیں ۱۹۶۵ء کے بعد  
 شروع ہوئی۔ پسیدہ کتراشی، فیض سمیت دوسری راہ کی اعتبار سے ساقی راشد کے قبیلے کے شاعر ہیں لیکن راشد کی  
 لفظیات اور موضوعات سے انھوں نے عمداً گریز کیا، اور اپنی بیچان اپنی افتاد طبع کے بل بوتے پر کرائی۔ اگرچہ  
 جمادات کا جذبہ اور ریاضیات سے انحراف کی نغمہ مشترک ہے، لیکن ساقی کے یہاں رابطے و بلاغ کی خواہش  
 دوسرا رنگ پیدا کرتی ہے، ساقی کا لہجہ، ان کی لفظیات، ان کے محاکم و پسیدہ اور ان کا نظام فکر ان کا اپنا  
 ہے۔ ساقی کی توانائی، تازگی، تہ دارگی، خوش پسینگی، جسٹ کاری، بدلی کیفیت اور کائناتی آہنگ  
 انھیں اپنے عہد کے تضاد و اثرات کے اوصاف ایک منفرد شاعر کا درجہ عطا کرتے ہیں۔ وہ وطن سے ہزاروں  
 میل دور ہیں، ان کا تعلیمی سفر جاری ہے۔ ان کے شعری امتیازات کے پیش نظر یہ خواہش ناگزیر سی ہے کہ خدا  
 ان کے سینے کی آگ روشن رکھے اور وہ اسی طرح نظم کے نئے امکانات کی غیر دیتے رہیں۔ (۱۹۶۹ء)

## اِفْتِخَارُ عَارِفُ

### شہرِ مِثَالِ کَا دَر دَمْد شاعر

زندگی کے نہاں غافلوں میں اتر کر دیکھتے تو بے زمینوں کے کئی میلے صدیوں کے اُٹھ پھر  
 جس اپنے سینوں کے راز کھولتے ہوئے ملیں گے۔ کئی کے آغاز و انجام و مت کے دھندلوں میں کھو گئے اور  
 کئی ماضیت کے لیے نشانِ شرف بن کر تاریخ کے اوراق کو چلے گئے۔ جلا وطنیاں صرف زمینوں، زمانوں،  
 آبادیوں اور بہتوں سے نہیں ہوتیں، خود اپنی ذات سے بھی ہوتی ہیں۔ پاؤں صرف چلنے کے لیے ہیں، قدموں  
 سے ہم صرف مکان ناپتے ہیں، مکان چلتے ہیں، لیکن ذہن جست لگتا ہے اور اکبر واحد میں وجود کہاں سے کہاں  
 پہنچ جاتا ہے۔ ساری زمینیں اور زمانے اپنی بساط تہہ کر لیتے ہیں۔ کائنات جھٹ کر نقطہ بن جاتی ہے یا پھر  
 کراں ناکرں پھیلا ہوا ایک مختصر ہمید، من معلوم اور نامعلوم کے ایسے ہی مقامات پر چڑھتا ہے جو ذات اور  
 کائنات میں بھی ہیں، اور ذات اور کائنات سے باہر بھی۔ من کا سفر موجود سے ناموجود اور ناموجود سے  
 موجود کا سفر جس میں مانوس چہروں، تجزیوں، مقاموں، زمانوں کی غلیب ہوتی ہے اور اس کا برعکس  
 بھی صحیح ہے یعنی ذہنی جزیروں کی نامانوس تخلیق مانوس قالب اختیار کرنے میں سرگرم سفر ہوتی ہے کبھی  
 کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ذہنی اور زمینی نہایتوں اور جلا وطنیوں کے رشتے مل جاتے ہیں اور ان سے نئی نئی  
 کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں، شخصیت اور سوانح اپنی جگہ اہم ہیں لیکن بنیادی چیز وہ انہاری قوت ہے جس کے  
 قوت یاد و دھند کے تمام حوالہ فہم و بروئے کائنات میں اور شعرا و ادب کی تعلیم و تحسین میں انھوں نے سارے حوالے



اسی نے لکھتے ہیں اس لحاظ سے دیکھیے تو انفرادیت کے یہاں کئی کیفیتیں دوسروں سے بالکل الگ ہیں گی۔  
 اول تو ایک شخص فکر کا کرب جو انسان کے ٹوٹ کر محبت کرتا ہے، جو زندگی کا ستوا ہے اور دوسرے رشتوں  
 کو بھٹکا چاہتا ہے، جو زندگی، سماج، معاشرے میں شریک بھی ہے اور ان سے باہر بھی کیونکہ سنگدل ہے تعلقی یا  
 بلا وطنی کے بغیر درد کا عرفان ممکن نہیں، دوسرے بے مکانی یا بے مگر کی کا دکھ جو ذرا فریش سے دلدادہ آدم کی  
 میراث ہے جس کے تحت اسے سختوں سے سکا لایا اور اس نے آسمانوں اور زمینوں کا سفر کیا درجس کی  
 وجہ سے انسان کی روح کو آج تک قرار نصیب نہیں، اور وہ نخر کھ اور جھٹس کی راہوں میں سرگرم سفر ہے۔  
 یہ بے مکانی یا بے مگر کی سب لذتوں کی لذت اور سب دکھوں کا دکھ ہے جتنی بات یہ ہے کہ احساس کے ان  
 دونوں مضبوطی میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا جبر کا رشتہ مشترک ہے۔ دکھ درد کا وجود جبر ہی سے ہے جہاں جبر  
 ہے کسی نہ کسی درد کا رشتہ ضرور ہوگا اور جہاں درد ہے وہاں کوئی نہ کوئی جبر ضرور کارفرما ہوگا، خارجی یا  
 باطنی۔ خواہ وہ وجود کا نگریر جبر ہو یا سیاسی، مذہبی، نظام، مسلک یا حقوق کا خارج سے مسلط کیا ہو جبر۔ جبر  
 زندگی کی نفی ہے جبر آزادی کی ضد ہے، جبر کہ فضا میں جن چیزوں کی پرورش ہوتی ہے وہ سب کی سب زندگی،  
 خوبصورتی اور سچائی سے تباہ و کشتہ رکھتی ہیں مثلاً ظلم، استبداد، قتل، خون ریزی، کذب و افتراء، جرم و  
 ریاکاری، کینہگی اور خباثت وغیرہ وغیرہ۔ یہ تمام تو ہیں آزادی کے لیے چیلنج ہیں۔ اور آزادی کے عدم اور وجود  
 کا یہی چیلنج فنون لطیفہ کی جان ہے۔ بچانہ کس کی دہشت سے بھی پیدا ہوتا ہے اس کے عرفان سے بھی اور  
 اس کے خلاف احتجاج سے بھی۔ انفرادیت کے یہاں احتجاج کا لہجہ نمایاں ہے۔ ہر احتجاج میں بغاوت کا  
 عنصر ہوتا ہے، وہاں ہوا پڑ چو شش، انفرادیت کا احتجاج متشددانہ، آتش باریا غضب ناک نہیں، یہ ایک  
 محبت کرنے کا احتجاج ہے۔ درد آمیز، ہمدردانہ اور غلطانہ جس میں زندگی کے کرب اور بے زمین کے احساس  
 دونوں نے مل کر ایک نئی قریب اور نئی تاثیر پیدا کر دی ہے۔

کسی بھی تجربے ہوئے شاعر کو سب سے بڑا خطرہ اپنے عہد کی مانوس آوازوں سے ہوتا ہے۔ ہمارے  
 عہد کی آوازوں میں میراجی، ارشد، جو شش، یگانہ، فراق اور فیض کا شمار کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ان کا اثر محدود  
 ہے اور جو شش کا اثر ان کی زندگی ہی میں فنا ہو گیا۔ البتہ دوسروں کے فیوض و برکات جاری ہیں انفرادیت  
 اپنے روحانی مزاج اور اجتماعی حوالے سے فیض کے سلسلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ گت ہے انھیں اس کا احساس بھی  
 ہے کہ ان کی طرز فکر کو سب سے بڑا خطرہ فیض سے لاحق ہے کیونکہ فیض کی مددانی اور انقلابی شاعری نے اس

فہمیت کے اسلوب کے امکانات کو تقریباً ختم کر دیا ہے۔ اب جو بھی آئے گا یا تو وہ انی تقلید میں شگفتہ نظر آئے گا  
 یا بہت عورت کی تو بے مزہ شاعری کے دربار عام سے خلعت نافذ پائے گا۔ جس وقت اور انقلاب و انحراف  
 ابھی موضوعات ہیں۔ لیکن شری اختتام و تیار کی اس فکر و فہم کے تازہ کارانہ پیرایوں ہی سے کل ممکن  
 ہیں۔ انفرادیت کو اس کا پورا احساس ہے۔ انھوں نے کلاسیکی روایت سے خوش سلیقگی کی روشنی لی ہے  
 اور اسے فیر کر کے بے تکلف تازہ لہجے سے پیر کیا ہے۔ اس میں کچھ باتہ ادھی کے تخلیقی ربط کا بھی ہے جو جدائی  
 غری کی دین ہو سکتا ہے۔ ان کی آواز میں نرمی اور نوح ہے جو ادھی کی گھل وٹ اور زمینی پن کی راہ سے  
 آیا ہے۔ کہیں کہیں طویل جملوں میں ارکان کی تعداد بڑھادی ہے۔ بعض جگہ آوازوں کو بڑھایا گیا ہے  
 جس سے ان کا لہجہ ہندی آہنگ کی داخل ہو سکتی ہے قریب تر ہوتا ہے۔ انسان سے ان کا لگاؤ اور محرومیوں  
 سے پیدا ہونے والا درجہ محبت اجتماعی ہے میں اس طرح روح میں لیا ہے کہ ایک کیفیت سے کئی کیفیتیں پیدا  
 ہو گئی ہیں۔ انفرادیت اور فیض دونوں کھتے ہیں۔ دونوں پر نہیں کیساں قدرت حاصل ہے لیکن غزل  
 کے اشعار میں شدت احساس کہیں زیادہ ہے۔ یہاں تاہم ان کے مخصوص تخلیقی مزاج کی وجہ سے ہے یا ان  
 رموز و علامت کی وجہ سے جنھیں ان کی شناخت قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہاں پہلے غزل کے اشعار سے  
 استنباط کیا جاتا ہے۔

یہ قریب کچ لکھی کب تک ادا ہوگا  
 تباہ ہو تو گئے ہیں اب اور کیا ہوگا  
 فہم کو چہ وعدہ بکھرتا جاتا ہے  
 اب آگے اپنے بکھرنے کا سلسلہ ہوگا  
 ہوا ہے یوں بھی کہ اک غم اپنے گم گئے  
 یہ جانتے تھے کوئی راہ دیکھتا ہوگا

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں غنیمت کا سلسلہ مختلف ہے  
 کار و بار جنوں عام تو ہے مگر اک ذرا مختلف ہے

آج کی رات نغمی سی کو بھی اگر بچ رہے تو غنیمت  
اسے چراغ سر کو چہ یاد! اب کے ہوا مختلف ہے  
غیر عافیت کے ظاہروں سے جگر ہی ہوئی غفلتِ شہر  
جاننا چاہتی ہے کہ منزل سے کیوں راستہ مختلف ہے  
اسکے میں نے کتاب مساوات ایک اک ورق پڑھ کے دیکھی  
میں جانے کیا کچھ لکھا ہے مگر حاشیہ مختلف ہے

غدا ب و شنبت جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی  
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی  
بلند ہاتھوں میں زنجیر ڈال دیتے ہیں  
حبیب رسم چلی ہے دعا نہ مانگے کوئی

دُکھ اور طرح کے ہیں دعا اور طرح کی  
اور دامنِ قاتل کی ہوا اور طرح کی  
دیوار پہ لکھتی ہوئی تحسیر ہے کچھ اور  
دیتی ہے خبر خلقِ خدا اور طرح کی  
ہیں اور کوئی دن کو در وقت ٹھہرائے  
صحراؤں سے آئے گی حسدا اور طرح کی  
ہم کو کئے ملامت سے بھل آئے تو ہم کو  
ناس آئی نہ پھر آب و ہوا اور طرح کی

یوں دیکھیے تو "قرض بچ کبھی" "غبار کو چہ وعدہ" "چراغ سر کو چہ یاد" "کار و بار جنوں" وغیرہ  
ترکیبیں اس کے کچھ پہلے کی شاعری کی یاد دلاتی ہیں، لیکن ذرا سے قاتل سے معلوم ہوگا کہ یہ سیکڑ بند تصورات کی

نہرو لا شاعری نہیں۔ شاعری آواز کی آواز ہے۔ زندگی آج جن آلام کے نغمے میں ہے اور معاشرہ جن حالات  
وجوہات کی زد میں ہے۔ یہ آواز اس کے درد و کرب سے پیدا ہوئی ہے۔ شاعر شائیت یا غنیمت کا سہارا نہیں  
لے رہا۔ دردِ دلی شاعری کی آواز ہے۔ یہ پہل سکتا تھا وہ حقیقت کی سنگینی کو پوری پہچانی کے ساتھ محسوس کر رہا ہے۔  
پہلے کا شاعر شخص کو دیکھتا تھا یا آواز اب صورت ہے کہ

صدِ ثنائی تو پرسانِ حال کوئی نہ تھا

قرصِ چلنی کا: اگر باطلِ فز سہی مگر تباہی کی آخری حد تک پہنچنے کے بعد اب بچا ہی کیا ہے کہ ادائیگی کا  
سلسلہ جاری رہے۔ اس عداوت دیکھتے تو غزروں میں، یکدستی آواز اور نئی معنویت ملتی ہے۔ ان میں جو سماجی  
سیاسی مفہوم ہے یا جبر کے ظلمات جو احتجاج ہے وہ جہدِ باہمت کی دین نہیں بلکہ موجودہ صورتِ حال کی بے بہرہ گئی  
سے پیدا ہوا ہے۔ وہاں ناس کے تانے بے لکھتے ہیں۔ کچھ سلسلہ مختلف ہے، ہر مختلف ہے، جلد نہ مانگے  
کوئی۔ راستہ نہ مانگے کوئی۔ وفا اور طر کی، حسدا اور طر کی، لفظوں کا یہ نغمہ کچھ اور ہی سنائی دیتا ہے  
کر رہا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ:

ہم جہاں میں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے

مگر خوف یہ ہے۔ چراغِ سر کو چہ نغمی سی کو بھی زندہ بچتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ پورا معاشرہ ریاکاری کے ایسے  
زنگ میں ڈھک گیا ہے کہ برتنے کے سنی بدل گئے ہیں۔ لفظ و سب کے سب جڑ کے برتنے جاتے ہیں مگر ترس  
مختلف ہے۔ کتاب مساوات و متن تو سلامت ہے لیکن اس پر جو حاشیہ چڑھایا جا رہا ہے، اس سے متن کا  
مفہوم بالکل بدل کر دیا گیا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ زمانہ اتنا بدل گیا ہے کہ اب:

دُکھ اور طرح کے ہیں دُعا اور طرح کی

اور دامنِ قاتل کی ہوا اور طرح کی

یہ ادا زنجیرِ غیب اور یقین کی شاعری سے بالکل الگ ہے۔ یہ صورتِ حال کے درد کی شاعری ہے اور اس درد  
کا احساس بھی بالواسطہ کر لایا گیا ہے یعنی:

غدا ب و شنبت جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی

نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی

ان غزروں میں انہماک کا جو پیرا ہے، جو علامتِ ادا مستغافہ ہے، ان کا رشتہ ایسے مفہوم سے ہے جو



تھوڑی دھار کی سی تیزی رکھتے ہیں ان اشعار میں ابن المصطفیٰ بہت کچھ ہے اور یہی شاعر کا کمال ہے۔  
اب ایک اور پہلو کو لیجیے۔ صاحبانِ ذوق نے ان اشعار کو پڑھتے ہوئے — غیر عافیت کے طنزوں  
سے جکڑ دی ہوئی خلقتِ شہر — تمام شہرِ محرم بس ایک محرم میں یا کوئی تو شہرِ مذنب کے ساکنوں سے کہہ کر  
غور کیا ہو گا کہ ان میں شہر کا بیکر بار بار اُجھرتا ہے، یہ کیا شہر ہے؟ اس کی خلقت کسی خلقت ہے؟ یکس عذاب  
میں گرفتار ہے اور کیوں گرفتار ہے؟ یہ شہر کونسی ہے اور مذنب بھی کیوں؟ افتخارِ عارف بار بار جس شہر کا حوالہ  
لاتے ہیں وہ اردو کی تخلیقی اور تعاقبی روایت کے اجتماعی لا شعور میں بسا ہوا ظلم و استبداد کا کوئی قدری نشان  
تو نہیں؟ یا یہ آج کا کوئی نیا شہر ہے یا نئی ہستی؟ یا ایسا معاشرہ جو سیلابِ بلا میں گھر گیا ہے اور بے پناہ  
غلاب میں گرفتار ہے؟ شاید ان میں سے بعض سوالوں کا جواب ذیل کے اشعار سے مل جائے کہیں ایسا تو نہیں  
کہ شاعر نے موجود کی دردناک صورت حال کو ایک وسیع تر تاریخی اور انسانی تناظر میں دیکھ رہا ہو:

دہی پیاس ہے دہی دشت ہے دہی گھسٹانا ہے  
مشکیز سے خیر کا رشتہ بہت بڑا نا ہے  
صبح سویرے دن پڑنا ہے اور گھسان کا زن  
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے  
آنکھیں بھی مری خواہ پریشاں بھی مرا ہے  
جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری  
جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیاں بھی مرا ہے  
جو ہاتھ اٹھتے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے  
جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے  
جس کی کوئی آواز نہ پہچان رہے سنبل  
وہ قافلہ ہے سر و ساماں بھی مرا ہے

دیرانہ مقتل میں حجاب آیا تو اس بار  
خود چنچ پڑا میں کہ یہ عنوان بھی مرا ہے  
دارِ مُستغنی صبحِ بشارت کو خبر کیا  
اندیشہ صدمہ شامِ فریباں بھی مرا ہے

میں جس کو اپنی گواہی میں لے کے آیا ہوں  
عجب نہیں کہ وہی آدمی مسدود کا بھی ہو  
وہ جس کے چاک گریباں پر نہیں ہیں بہت  
اسی کے ہاتھ میں شاید ہنرِ نو کا بھی ہو  
تو سب ٹھکی جاں بھی جس کی برتنشِ ناز  
اسی کی تیغ سے دشتِ رگِ گلو کا بھی ہو  
دنا کے باب میں کا یہ سخن تمام ہوا  
مری زمین پر اک مسدود کا بھی ہو

حجیم لفظ میں کس درجہ ہے ادب نکلا  
جسے نجیب سمجھتے تھے کم نسبت نکلا  
ابھی اُٹھا بھی نہیں تھا کسی کا دستِ کرم  
کہ سارا شہر بے کاسے طلب نکلا

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
نوکِ بسناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
پتھر پر سنہ رکھ سونے والے دیکھے  
ہاتھوں میں پتھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

شاخ بریدہ کھلی نفل سے پوچھ رہی ہے  
کوئی شکستہ پر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
خاک اڑانے والے لوگوں کی بستی میں!  
کوئی مروت گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
بچے سائیں ہمارے حضرت ہر علی شاہ  
بابا! ہم نے گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

واقعہ کرنا اور اس کے تعلیقات کا انقلابی، سیاسی مفہیم میں استعمال اُردو کی  
بافیانہ و محاذ از شاعری میں نیا نہیں۔ اس کا سراغ مولانا محمد علی جوہر کی فزیر شاعری تک آسانی  
سے لگایا جاسکتا ہے۔ شاگردی انھوں نے داغ کی مٹی لیکن کلاسیکی علامتوں کے پیرائے میں اجتماعی  
تلاوی کا مضامین انھیں حسرت موہانی کی ان غزلوں سے بچھا تھا جو بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں نبردِ رنگ  
میں کبھی گہیں تھیں۔ اس کے بعد یہ علامتیں بار بار ابھرتی رہی ہیں اور طرح طرح کے مجاہدانہ ابعاد اختیار  
کرتی رہی ہیں۔ افتخار عارف کے یہاں موجودہ صورتِ حال کی تنقادی کے بیان میں نئے نئے معنی آتی  
جہت سامنے آتی ہے۔ چپاس، دشت، گھرانہ، دن پڑنا، ایک کتاب اور ایک امید اٹانے ڈوھائیں،  
شام، مسافر، چاک گریاں، قافلہ بے سرو سامان، صبح بشارت، اشام غریباں، قاتل، خنجر، خیمہ،  
شکر، شاخ بریدہ، بشکستہ پر، نوکِ سال، سپاہِ شام، نیزے پر آفتاب کا سر، کاسرِ طلب، شہرِ رنگ  
سے مجنوب، یہ سب سامنے کی تعلیق ہیں۔ یہ درد و کرب بنی نوعِ انسان کا بھی ہو سکتا ہے، اور  
ایک ہستی یا پورے راج کا بھی۔ بات کسی ایک شعر یا مصرعے کی نہیں، افتخار عارف کے یہاں پوری کی  
پوری غریب اس کیفیت سے سرشار نظر آتی ہیں۔ اور ان میں حق طلبی اور دردِ مندی کے نئے پہلو سامنے  
آتے ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار میں کہیں بھی امرِ واقعہ کا بیان نہیں بلکہ آج کے مذاہلوں کا ذکر ہے جن کو صدیوں کے  
شاعر نہیں دیکھا گیا ہے:

وہی پاپس ہے، وہی دشت ہے وہی گھرانہ ہے  
شکستہ سے جبر کا رشتہ بہت پڑا نا ہے

ہر غزل کے اختتامی الفاظ سے۔۔۔ بیاہیں بھی مرا ہے۔۔۔ گریہیں بھی مرا ہے۔۔۔ درد کے طویل  
سلسلوں اور ترنم کا انداز ہوتا ہے۔ تیسری غزل میں عدد ۱۰ چاک گریاں، خنجر، رشتہ نگوار، معرکہ لہوا، پوری غزل کو  
فاح منقلب رنگ میں رنگے دے رہے ہیں۔ دوسری غزلوں سے جو اشعار پیش کیے گئے ان میں بھی یہ کیفیت ہے  
لیکن یہاں ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے یعنی شہر، بستی، خلعت اور شکر کا گہرا تعلق گھر سے ہے۔ ذرا یہ آخری  
سراغ دیکھیے:

بابا ہم نے گھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

یہاں گھر سے مراد کیا ہے؟ گھر، گھر ہی ہے محدود مٹی میں، اور پوری دنیا بھی جس میں ہم رہتے ہیں۔ یہ مذاہلوں  
میں گھری ہوئی ہستی بھی ہو سکتا ہے اور شہرِ مذہب بھی جس کی طرف شاعر بار بار اشارہ کرتا ہے یہ شاعر کا  
معاشرہ بھی ہو سکتا ہے جس سے وہ گہرے طور پر وابستہ ہے۔ ایسی غزلوں میں گھر کا استعارہ بار بار بھرتا ہے  
اور طرح طرح کی معنوی کیفیتیں پیدا کرتا ہے۔ شاعر اپنی زمین کو اپنا آخری حوالہ کہتا ہے اور مٹی کی دردِ بوری کی  
دہائی بھی دیتا ہے۔ اسے احساس ہے کہ ایک گھر گوانے کے بعد معلوم ہو کہ وہ جس میں رہ رہا تھا وہی  
گھر اس کا نہ تھا۔ ان اشعار کے مطالعہ سے مفہیم کے کوئی بھی سمجیدہ نادار سرسری نہیں گزر سکتا:

مرے خدا مجھے افسانہ تو معتبر کر دے  
جس میں مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے  
یہ رکشہ کی کے تعاقب میں بھاگتا ہوا اعلان  
جو تنگ گیا ہے تو اب اس کو مختصر کر دے  
میں زندگی کی دعا مانگتے لگا ہوں بہت  
جو ہو سکے تو دعاؤں کو بے اثر کر دے  
میں اپنے خواب کے کٹ کر جوں تو میرا خدا  
اُٹھا دے مری مٹی کو در بدر کر دے  
بری زمین مرا آخری حوالہ ہے  
سو میں رہوں نہ رہوں اس کو بارود کر دے

عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا  
 کہ ایک شاعر چلے اور گھر نہیں آیا  
 اس ایک خواب کی حسرت میں جل بھی نہیں  
 وہ ایک خواب کہ اب تک نظر نہیں آیا  
 حرمِ لفظ و معانی سے نہیں بھی رہیں  
 مگر سلیقہ و عجزِ ہنس نہیں آیا

خواب کی طرح بکھر جانے کو جی چاہتا ہے  
 ایسی تہمتی کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے  
 گھر کی وحشت سے نرزتار ہوں مگر جانے کیوں  
 شام ہوتی ہے تو گھر جانے کو جی چاہتا ہے

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منتظرِ مراد تھا  
 میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھر مراد تھا  
 میں جس کو ایک عمر سنبھالے پھر اکیس  
 مٹی بتا رہی ہے وہ پسیر مراد تھا  
 پھر بھی تو سنگسار کب جا رہا ہوں میں  
 کہتے ہیں نام تک سیرِ منتظر مراد تھا  
 سب لوگ اپنے اپنے قبیلوں کے ساتھ تھے  
 اک میں ہی تھا کہ کوئی بھی لشکر مراد تھا

کہیں سے کوئی حرفِ معترض شاید نہ آئے  
 مسافرِ لوٹ کر اب اپنے گھر شاید نہ آئے

نفس میں آہ و دانے کی فراوانی بہت ہے  
 امیروں کو خیالِ مال پر شاید نہ آئے  
 کسے معلوم اہلِ بھرِ راسیہ بھی دن آئیں  
 قیامت سکھر گزرے اور خبر شاید نہ آئے

ان اشعار میں گھر کی مرکزیت ظاہر ہے۔ گھر کے ساتھ مٹی، زمین اور درجہ کی انسلالات بھی ہیں جو وطن کا مینو، انہار ہیں۔ شاعر نے انھیں آج کے تناظر میں رکھ کے نئی معنوی و سیاسی پیدا کی جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا۔ غزل کی رسمیت کا جواز یہی ہے کہ ایسے اشعار خارجی، درد اعلیٰ دونوں سطحوں پر نفسِ امارت بیک وقت دونوں سطحوں پر کام کرتے ہیں۔ گھر کو بھی ذاتی معنی میں لیجیے تو بھی خالی از لطف نہیں اور علامتی معنی میں لیجیے تو بھی معنی کے نئے امکانات سامنے آتے ہیں۔ انفقارِ عارفانہ کی شاعری کے بارے میں اُدھر جو کچھ کہا گیا اس سے آسانی سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ گہرا سیاسی احساس رکھتے ہیں اور طرح طرح کے جبر کے نہیں ان کا شعری ردِ عمل طرح طرح سے ظاہر ہوتا ہے۔ اپنے اخباری بیروں میں انھوں نے اُردو کی شاعری روایت سے بھی استفادہ کیا ہے اور انفرادی علامت کو بھی پرنا ہے۔ اس طرح انھوں نے اپنا ایک انفرادی بعد پیدا کیا ہے جو آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ زمینی اور ذہنی جلا وطنیوں کے حوالے، مکر، مہر، دشت، ہایس، نوکِ سنبل، سنگ، شہر، بستی، گھر، گھرانا، مٹی، زمین، درجہ کی وہ کلیدی علامت ہیں جن سے انفقارِ عارفانہ کی شراہ کا شناخت ناممکن نہیں ہوتا ہے۔ اس سے انفقارِ عارفانہ نے ایک نئی معنوی لفظ خلق کی ہے، جس میں جبر کے نتیجے میں پھرتی ہوئی انسانیت کی کراہِ شنائی دیتی ہے، یہ سیاسی نوعیت کی شاعری ہے لیکن وسیع تر انسانی دردِ مزدی کے احساس کے ساتھ، یہ اس طرح کی سیاسی شاعری نہیں جو بیک پر چلنے کی پابند ہوتی ہے۔ اس بات کے ثبوت میں انفقارِ عارفانہ کا پورا دیوان پیش کیا جاسکتا ہے۔ بہت سے اشعار اُدھر درج کیے گئے ہیں۔ میں نے اقتباسات کو کم سے کم رکھنا چاہا ہوں لیکن بعض اشعار گرفت میں لے لیتے ہیں اور اُن سے صرف نظر ممکن نہیں۔ سرسری گزرنے والوں سے شکایت نہیں، لیکن جو شعر کا مطالعہ کسی نیرنگی سے کرتے ہیں، انہیں اتفاق ہو گا کہ اُدھر جو مقدمہ پیش کیا گیا اس کی توثیق کے لیے ان اشعار کو نظر میں رکھنا اور ان سے لطف اندوز ہونا بھی ضروری ہے :

اب بھی تو میں، طاعت نہیں ہوگی ہم سے  
دل نہیں ہوگا تو بیت نہیں ہوگی ہم سے  
روزناک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ  
رزق برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے  
اُجرت عشقِ دُعا ہے تو ہم ایسے مزدور  
کچھ بھی کر لیں گے یہ محنت نہیں ہوگی ہم سے  
برائی نسل کو اک تازہ مدینے کی تلاش  
صاحبو! اب کوئی بھرت نہیں ہوگی ہم سے

یہ بستی جانی چھپائی بہت ہے  
یہاں وعدوں کی اِزانی بہت ہے  
شگفتہ لفظ لکھے جا رہے ہیں  
مگر بھجوں میں دیرانی بہت ہے

بادل بادل گھومے پر گھر لوٹ کے آنا بھولے ناں  
اٹھ سائیں ڈار سے بھر دی کوچ ٹھکانا بھولے ناں  
جب کبھی اُچلے اُچلے دن پر ٹوٹ کے برسی کالی رات  
ایک اپنی بستی کے نام کا دیا ہلانا بھولے ناں  
باغ نیچے میرے جب جب تندر ہو کی چھا ہیں  
میر کی برکت والی مٹی مجھے بلانا بھولے ناں

اس بار بھی دنیائے دُست ہم کو بہت آیا  
اس بار تو ہم شہر کے مصاحب بھی نہیں تھے

بچے آئے سیرِ قریہ زرد جو ہر ہند ار  
جو دام لے ایسے مناسب بھی نہیں تھے  
مٹی کی محبت میں ہم آشفۃ سُرود نے  
وہ قرضِ آمار ہے ہی کہ واجب بھی نہیں تھے

نئے سکندر ہیں اور ظلمات کا سفر بھی نیا نیا ہے  
فریب کی منزلوں میں اندازِ میلہ گر بھی نیا نیا ہے  
کوئی کانوں کے نیچے اعتبارِ اُنہوں میں آگئے ہیں  
وہ عائنی بھی سوا ہے یہ تمیازِ اثر بھی نیا نیا ہے

کوئی جنوں کوئی سودا سر میں رکھا جائے  
بس ایک رزق کا منظرِ نظر میں رکھا جائے  
ہوا بھی ہوگئی میثاقِ تیرگی میں فریقِ  
کوئی چراغِ ذابِ رہگذر میں رکھا جائے  
اسی کو بات نہ پہنچے جیسے پہنچنی ہو  
یہ التزام بھی عرضِ ہمز میں رکھا جائے

کس قیامت خیز چُپ کا نہ ہر ستارے میں ہے  
نہیں جو چہنا ہوں تو سدا شہرِ ستارے میں ہے  
ایک اک کر کے ستارے ڈوبتے جاتے ہیں کیوں،  
جاگتی راتوں کا پچھلا پہرہ ستارے میں ہے

افتخارِ عارف کے یہاں عشقِ قیہ جذبات کا انہماک بالذات طور پر بھی ہوا ہے عشقِ جذبات سے مُراد

مصلحت میں بدویرغ کے جذبات کا اظہار نہیں، اگرچہ محبت کے معصوم جذبات کی حامل کچھ غزلیں، دہلیزیں، ان کے مجموعے میں مل جائیں گی لیکن یہ غالب، جہاں نہیں، عام کیفیت اس محبت کی ہے جو گرم و سرد زمانہ کو، یکجہی ہے جس پر کئی جائزے اور کئی برساتیں گزر چکی ہیں۔ ایسے اشعار میں محبت سے زیادہ محبت کی غفلت کا احساس ہے ان میں ایسے بادل کی کیفیت ہے جو دیران کھیتوں پر برسنے کے بعد ہوا کے دوش پر اڑا جا رہا ہو۔ کہیں کہیں توفیق گناہ کی خواہش بھی ہے جو تہذیب باطن کی راہ سے تصدیق الہ چاہتی ہے۔ ایک نظم تکمیل میں شاعر نے گناہ کو مضہائے سرشت آدم کہا ہے۔ کیونکہ گناہ تخلیق کا شر ہے اور ایسا بیڑ ہے جس کے سائے میں ملن نفس اپنے پیکر کو از سر نو تراشتا ہے۔ زیادہ تر نعلوں میں خوف کے موسم کی کیفیت ہے، جبر کی دہشت ہے جس نے روح کو جکڑ لیا ہے، عذاب در بدری، بے مگر اور بے زمینی کے سبز نعلوں میں بھی بار بار ابھرتے ہیں۔ شاعر تجویٰ بشارتوں کی ضمانت نہیں دیتا وہ دیکھتا ہے کہ آرزو مند آنکھیں بشارت طلب دل اور دعاؤں کو اٹھتے ہوئے ہاتھ سب بے اثر ہو گئے ہیں، چنانچہ وہ خود کو یہ کہنے پر مجبور پاتا ہے کہ جب کبھی رنگوں، خوشبوؤں، اٹانوں، آوازوں اور خوابوں کی توہین کی جائے گی، عذاب زمینوں پر آتے رہیں گے۔ اسے دکھ ہے کہ اہل اعتبار کہتے یہ نصیب ہو گئے ہیں کیونکہ ان سے قرض آبرو بھی، واپس نہیں ہوتا۔ چنانچہ شاعر قرآن مجید کا یہ فرمان دہرانے پر مجبور ہے:

## اِنِّیْ کُنْتُ مِنَ الظَّالِمِیْنَ

پڑھا تو یہ تمنا زمین منبر پر کشت خاک کر کے والے نہیں رہیں گے  
 تمنا تو یہ تھا ہوا کے ہاتھوں پر سمیت خاک کرنے والے نہیں رہیں گے  
 مگر ہوا یوں کہ نیزہ شام پر سیاہ آبا  
 امانت نور جس کے ہاتھوں میں تھی اسی پر عذاب آیا  
 اور اب جسے کم عطف و کم حوصلہ قبیلے کے لوگ مجھ سے یہ پوچھتے ہیں  
 ہماری قبریں کہاں نہیں گی؟  
 خیام تسلیم و سائبان رضا کی دیرانیاتیں

جوانی آنکھوں سے اپنے پیاروں کا خون دیکھیں اب ایسی مائیں کہاں سے لائیں

ایک اور نظم میں اس صورت حال کو یوں پیش کیا ہے:

وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر  
 سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
 سارے خیمہ ایک طرح کے ہوتے ہیں  
 گھوڑوں کی ٹاپوں میں، دوندی ہوئی روشنی  
 منتقل ہے، یا ٹانگ پھیل ہوئی روشنی  
 چلے ہوئے نیوں میں بھی ہوئی روشنی  
 سارے منظر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
 ایسے ہر منظر کے بعد اک سناٹا اچھا جاتا ہے  
 یہ سناٹا جمل و علم کی دہشت کو کھا جاتا ہے  
 سناٹا فریاد کی ہے احتجاج کا بھج ہے  
 یہ کوئی آج کی بات نہیں ہے بہت پرانا فقرہ ہے  
 ہر قصبے میں صبر کے تیر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
 وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر  
 سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں

«ایک رخ»

اس پیرائے میں افتخار عارف کی کئی غزلیں ہیں جو تاثر کے اعتبار سے سمجھوڑی ہیں۔ ان میں آخری آدمی کا جزم، "وقت ایک ہنست کا"، "جہاں گرم شدہ"، "ایک اداس شام کے نام"، "پتہ نہیں کیوں"، "امتی"، "دعا"، "اعلان نامہ" قابل ذکر ہیں۔ "الہا اہول کے نیچے" میں اس عہد کا فسرد محسوس کرتا ہے کہ فرعون کا ایک لشکر ہے اور فردا کیلئے اور اس کے ہاتھ عرصے خالی ہیں، ایسے میں



ہستی و بھر ہو جاتی ہے اور موت مقدر ہو جاتی ہے۔ انتہا اور دعا کا پیرا یہ کئی جگہ ملتا ہے :

کوئی تو پھول کھلائے دعا کے لیے میں !

عجب طرح کی گھٹن ہے ہوا کے لیے میں

اگرچہ شاعر چاہتا ہے کہ کوئی میجرہ روتا ہوا اور زمینوں کی غلطیوں سے پھر سے لوٹ آئیں لیکن اسے معلوم ہے کہ ایسا نہیں ہو گا کیونکہ انسان پابستہ سر کو بڑے احتیاج رزق کی مصیحت کا سیر ہو کر رہ گیا ہے اور اس کے آبا و اجداد نے ہر صفت آدمی کے لیے اور کلمہ حق کے لیے صلیبوں پر خون بہایا تھا وہ ہوا اب نہیں ہوتا ہے۔ آج کے انسان کو تاریخ کے شہسواروں کا خون آواز نہیں دیتا، اس کے سامنے اس کے قبیلے کی غیر کا جس جہنم جاتی ہیں لیکن وہ تماشائی بنا رہا ہے۔ شاعر نے ان لوگوں کی مجلس شیف بھی مرتب کی ہے جنہوں نے رشتہ شہرت عام کو توڑنے کی ہمت دکھائی اور شہر بنو و نام کو تاج دینے کا حوصلہ بھی کیا، لیکن اندر کا کز در آدمی صبح و شام ڈر لے آجاتا ہے اور

نے سفر میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے یہ سمجھانے آجاتا ہے

(مجلس شیف)

افتخار عارف کی نظم ”باہ ہواں کھلاڑی“ خاصی شہور ہے۔ اس نظم کو جبر، پارودی، احتجاج اور خوف، بزدلی، مفاہمت کے اس تعداد کے تناظر میں پڑھیے جو افتخار عارف کی شاعری، بھارتی ہے تو اس نظم کی پوری معنویت اجاگر ہوتی ہے :

خوش گوار موسم میں

ان گنت تماشا شانی

اپنی اپنی ٹیٹوں کو

داد دینے آتے ہیں

اپنے اپنے پیاروں کا

حوصلہ بڑھاتے ہیں

میں الگ تھلک سبکے

بار ہوں کھلاڑی کو

ہوٹ کر تار بست ہوں

بار ہوں کھلاڑی بھی

کیا عجب کھلاڑی ہے

کھیل ہوتا رہتا ہے

شور مچتا رہتا ہے

داد پڑتی رہتی ہے

اور وہ الگ سب سے

انتظاف کرتا رہتا ہے

ایک ایسی ساعت کا

ایک ایسے لمحے کا

جس میں سانحہ ہو جائے

پھر وہ کھیلنے نکلے

تالیوں کی جھڑپ میں

ایک جملہ خوش گمن

ایک نصیب، تحقیر

اس کے نام پر ہو جائے

سب کھلاڑیوں کے ساتھ

وہ بھی معتبر ہو جائے

پر یہ کم ہی ہوتا ہے

پھر بھی لوگ کہتے ہیں

کھیل سے کھلاڑی کا

عمر بھر کا رشتہ ہے

مگر بھر کا یہ رشتہ  
تھوٹ بھی تو سکتا ہے  
آخری دسل کے ساتھ  
ڈوب جانے والا دل!  
ٹوٹ بھی تو سکتا ہے  
تم بھی افتخار عارف  
بار ہویں کھلاڑی ہو  
انتظار کرتے ہو  
ایک ایسے لمحے کا  
ایک ایسی ساعت کا  
جس میں حادثہ ہو جائے  
جس میں سانحہ ہو جائے  
تم بھی افتخار عارف  
تم بھی ڈوب جاؤ گے  
تم بھی ٹوٹ جاؤ گے

(بارہواں کھلاڑی)

ہم زندگی کے کھیل میں جتنے ہوئے ہیں اور اپنی اپنی باری کے منتظر ہیں۔ کون میدان میں ہے اور کون میدان سے باہر کسی کو خبر نہیں۔ جو میدان میں ہیں اور احساس کی دولت سے بہرہ مند ہیں وہ جانتے ہیں کہ جو میدان میں ہیں وہ بھی میدان سے باہر ہیں۔ یہ کیفیت اس بے زمین اور بے گہری سے اٹل نہیں ہے جس کا ذکر مضمون کے شروع میں کیا گیا ہے۔ ایک زمین ہمارے وجود سے باہر ہے۔ ایک ہمارے دل کے اندر ہے۔ زندگی رسنے یا زندگی کی دہشت اور اس کے جبر سے مقابلہ کرنے کے لیے، یا سیاسی ظلم و استبداد کے خلاف نبرد آزما رہنے کے لیے، بار بار دل کی زمین کی طرف لوٹنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ انسان جتنا نباہاں غائبانہ میں بھاگتا ہے، اتنا نیا ہوتا ہے، اس کا ایمان تازہ ہوتا ہے، اور

زندگی کے دکھ درد اور ظلم و جور سے بچہ بڑھنے کی تاب نہ دے سکتا ہے۔ یہ مکالمہ سننے سے تعلق رکھتا ہے:

ہوا کے پردے میں کون ہے جو چراغ کی ٹوسے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا  
جو صنعت، تساب پینا کے وقت کی رو سے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا  
جواب کو رمز نور کہتا ہے اور پرتو سے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا

"کوئی نہیں ہے"

کہیں نہیں ہے

یہ خوش یقیںوں کے، خوش گمانوں کے داہے ہیں جو ہر سوال سے حجت اعتبار لیتے ہیں  
اس کو اندر سے مار دیتے ہیں

کوئی نہیں ہے

کہیں نہیں ہے:

"تو کون ہے وہ جو لوحِ آسمان پر سورج کو ثبت کرتا ہے، اور بادل اچھالتا ہے  
جو بادلوں کو سمندروں پر کشید کرتا ہے اور اہلِ جہنم میں نور شید کو حالت ہے  
وہ سنگ میں آگ، آگ میں رنگ، رنگ میں روشنی کا مکان رکھنے والا  
وہ خاک میں صوت، صوت میں حرف، حرف میں زندگی کا سامان رکھنے والا

نہیں کوئی ہے

کہیں کوئی ہے

کوئی تو ہوگا

(مکالمہ)

ان چند صفحات میں یہ گوشش کی گئی ہے کہ افتخار عارف نے اپنے حقیقی سفر میں جس ملک سخن کو دریافت کیا ہے، اس کے خاص خاص مشقوں کی کچھ آگہی حاصل ہو جائے۔ ان کی فکر و شعریں و ادبیاں بھی اور خوشیاں بھی، درو کے گھنے جنگل بھی ہیں اور درو کی گہرائیوں میں بسنے والی سبک سیز دیں بھی۔ کہیں انسانی شقوں کی چاندنی ہے اور کہیں ظلم کے طوفانوں نے عافیت کے نیوٹن کی مٹائیں کاٹ دی ہیں۔ دشتِ بد میں موسم اور صحر کی آندھیاں چل رہی ہیں اور بیاہی ریت میں انسان کا مہو قطرہ قطرہ جذب ہو رہا ہے۔ اس منظر نامے کا پورا تعارف نہ تو مقصود تھا، نہ ممکن ہے کیونکہ کوئی بیان شاعر کی کابل نہیں۔ شاعری کا پورا تعارف خود شاعر ہی ہے۔ اس مسافت کے لیے ضروری ہے کہ دیدہ بین خود بابِ سخن واکرے۔ افتخار عارف نے جس درد کی صلیب بٹھائی ہے وہ ہمارا اور ہمارے عہد کا درد ہے سب کا درد ہے۔ لیکن اس میں انفسِ ادبی شان انھوں نے اس حرج پیدا کی ہے کہ اس درد کو انھوں نے بے ذہنیوں کے احساس کے ساتھ قبول کیا ہے اور اس میں بستیوں، شہزادوں اور مہربانوں کی غفلت کے ساتھ ساتھ مگر دبیز کی خرمیوں کا دکھ درد فنی خلوص کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔ وہ آج کے زمان کا امیر بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے نہ نوہ گری کی ہے نہ رجز خوانی۔ بس دردوں کی رقم کر دیا ہے ان کا درد ایسی قوت ہے جو باطن کا نور بن کر وجود کو سنور کر دیتا ہے۔ ان کا پیروں یا مہوم رجزیہ اور علامتی ہے لیکن ان کا لہجہ ناخوش نہیں۔ اس میں ایسی کشش اور دلآویزی ہے جو ان کی اپنی ہے۔ افتخار عارف کا شیوہ گفتار، کلاسیکی رچاؤ، شائستگی اظہار، گہری درمندی اور شدتِ احساس سے عبارت ہے۔ اس میں جو توفیق منو ہے اور انفس و آفاق سے اسے جو نسبت ہے، اس کے پیش نظر کہہ سکتے ہیں کہ اس آواز کے فغے تازہ و شیریں رہیں گے۔

(۱۹۸۳ء)

## نثری نظم کی شناخت

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آئی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو بھی پیش نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں اور حسبِ نسب اور رنگ و نسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہو چکی ہے تو نومولود کو دیکھے بھالے بغیر اس کے عدم اور وجود کی گفتگو ہو رہی ہے۔ یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولادِ نرینہ کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدان کا راز کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیروں کی بارش ہے اور بالکل سالیے میں وہ سبزۂ نویدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہو رہا ہے۔ مجھ کو فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اول یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان سے ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے خود ان اردو غلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جا رہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، نکلے آہنگ، داخل آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے، وہ بھی کئی الجھاؤں کا شکار ہے۔ ایک الجھاؤ

تو ہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ مغرب کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہو سکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی ہے۔ وہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے افادی اور غیر افادی پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے لیکن اس میں کچھ گڑبڑیں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری شتوں سے ہے اتنا لا شعوری تقاضوں سے بھی ہے۔ کے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے نے غیر افادی تسلیم کر لیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں مصلوب کر دینے کی تیاریاں بھی ہو گئی تھیں، بغیر کسی مہینتی تبدیلی کے غیر افادی ہونے کے باوجود نہ صرف آبرومندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں کے احساس کی بھی ضامن قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشین گوئی کے ذیل میں آئے گا، اور پیشین گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سرمدت ہم صرف اتنا کر سکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے، اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بحیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تحقیقات قائم کر کے اسی نوعیت کے مطالعہ کی کوشش کی جائے گی۔

(۱)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۴ء میں ہوا جب

اوراق کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تابش نے نثری نظم کا سوال اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے موثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں سامنے آتا ہے۔ دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں۔ یہ لوگ نثری نظم کو اظہار کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ مندرجہ بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہو گیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو بیک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی، بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی۔ انھوں نے اس مختصر طبقے میں ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لیے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمان فاروقی اور خود ڈاکٹر انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ "آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان کے جملہ دستور حرف آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فنکار کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے "سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں، کیونکہ اس نئی صنف ادب کے وجود کا جواز بہر حال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ ہر صنف ادب کا ایک کم سے کم وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم

وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھن جائے گا۔

شمس الرحمان فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں: "میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں۔" لیکن "میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنف یا ہیئت ضرورت کو پورا کرتی ہے؟" (لیکن راقم الحروف کا ہے) آپ نے دیکھا وحید قریشی، وزیر آغا اور انور سدید "آہنگ" کو مسئلے کی جزا قرار دیتے ہیں اور وزیر آغا اسے اس لیے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کی کم از کم شرط شعری آہنگ نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمان فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعال ہے اور اسی گروہ نے اپنے موقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

مالی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈال جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں لے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی نوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سر اٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بو دلیر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، لارے، نوزیاموں اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پردہ ان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا عروج درحقیقت وزن، بحر اور قافیہ کی جکڑ بندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج نسبتاً کم ہوا اس لیے کہ انگریزی فری ورس میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے بارے میں اب تک یہ بحث چلی آرہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مردوبہ اوزان کے سانچوں پر پوری نہیں اترتیں اور فیصلہ نہیں ہو سکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظم مکھنے والوں میں تریف رکھنے والے، سولز ٹنسن اور بورخس قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسٹرناک

اور ہرمن ہس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔ ہندوستان میں نیگور کی گیتنا بھلی کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ نثریں ہے لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری نے گیتنا بھلی کا ترجمہ عرضِ نعمت کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریریں خیالات پریشاں کے عنوان سے عرضِ نعمت سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربعِ اول میں شعرِ منظور، ادبی شاہدے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں بالعموم لکھی جانے لگی تھیں، جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روحِ ادب (مطبوعہ ۱۹۲۷ء) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن، مدیر نیرنگ خیال نے پنکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات ہنریت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ آزادی کے بعد اس نوع کی باقاعدہ کاوش میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی کا بیان ہے "۱۹۴۸-۴۹ء میں بمبئی سے رسالہ خیال میراجی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں، عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میراجی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمہ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے جاتری۔ باقر مہدی کا خیال ہے میراجی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے۔" (بحوالہ شاعر ص ۹۵-۹۶) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلائیلم ہے جو ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروجہ اوزان میں ہیں۔ لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ نگ بھگہ اسی نالے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور



صوفات میں شائع ہوتی رہیں جن پر داد بھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں ۱۹۷۴ء میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لیے مخصوص اشاعت سے منسوب کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شائع کیے ہیں ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں :

پاکستان : عجاز احمد، احمد ہمیش، کشن ہمد، منیر نیازی، ساقی فاروقی، صلاح علی، محمود، زاہد ڈار، قمر جمیل، مبارک احمد، رئیس فروغ (مرحوم) سارا شگفتہ (مرحوم)، یوسف کامران (مرحوم)، نسیں ناگی، فاطمہ حسن، جاوید شاہ، احمد رضا، غدا عباس، انصاف احمد تید، سعادت سعید، نسیم اکرم بھٹی، سیما خان، شائستہ حبیب، ذی شان ساحل، عشرت آفریں۔

ہندوستان : خورشید الاسلام، باقر ہمدی، بلراج کول، قاضی سلیم، مشہور یاد، کارپاشی، ندا فاضل، عادل منصور، مخمور سعیدی، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق ظفر احمد، صفیر اربیب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال، توصیفی، شین، کاف نظام، پرت پال سنگھ، یتاب، چندر بھان خیسال، حمید سہروردی۔

ان کے علاوہ بھی دونوں ملکوں میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں، اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات شاعر بھی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ ۱۹۸۳ء) میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

(۲)

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لیے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے :

”ہر روز پوئم نے ہیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشان لگا دیے تاکہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب چوپائوں کے پہلو ٹھوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں والی تحریروں کو چھوڑنا جائے، اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل بہت زور سے کڑکا اور بڑے بڑے اولے گرے اور کھڑی فصلیں برباد ہو گئیں۔“

یہاں کن بادلوں اور کس نزالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض مقتدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں، کیونکہ تخلیق اگر پُر جوش ہے اور زمین زرخیز ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر اُبلھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبلشمنٹ کی ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبلشمنٹ اپنی جگہ پر خیر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق

اس کے SUPER STRUCTURE سے ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنا لیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیر کا عمل تاریخ میں برابر جاری رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شرر اور اسماعیل نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کئے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگریزی ل اور باوجود شدید مخالفات کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہو گئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقتا نو سبیت بھی ہے اور دقتا نو س نضائیں تھوڑی سی آزادی حاصل کر لینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید وسعتیں پیدا کرنے کا کمزور سا رجحان بھی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بنی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اسے داخل آہنگ، شعری آہنگ، تکلی آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جا رہا ہے۔ آہنگ کے یہ مختلف تصورات اس قدر تضاد اور تناقض ہیں کہ غلط بحث کی صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہیں کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی عنصر ہے، لیکن اگر نثری نظم کے لیے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہو گا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہوگی۔ کیونکہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی

کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان و بحر سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہو سکتا ہے۔ انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں: "اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے نامیاتی آہنگ پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے "یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بار آور نہیں ہو سکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیونکہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے۔"

"شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے۔ مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی غروی نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے۔"

"وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ بہر حال نظم اور نثر کا مابہ الامتیاز ہے۔"

اس بارے میں شمس الرحمن فاروقی کے متعلقہ بیانات یوں ہیں:

(۱) جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کر لیں SPEEC میں نہیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے حجرہ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے۔ . . . نظم و نثر کا امتیاز عروض کی حد فاصل سے نہیں کیا جانا چاہیے۔ (لفظ و معنی)

(۲) اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف اوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔ . . . بعینہ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے۔ . . . اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص

کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے۔ لہذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قول بحال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے۔ (شعر، غیر شعر اور نثر)  
(۳) نثری شاعری کے لیے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ (نثری نظم یا نثر میں شاعری)

(۴) ہمارے یہاں... ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آ سکے۔ (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمان فاروقی نے اپنے تازہ مضمون "نثری نظم یا نثر میں شاعری" میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق و سباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انہیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس دو میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چونکہ بقول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ (اقتباس ۱۱، ۱۲) اور ۱۴ میں انہوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے۔ یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لیے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہیے۔ جب کہ اقتباس (۲) میں رباعی کے مختلف الوزان مصرعوں کے حوالے سے انہوں نے جس ہم آہنگی یا "موزونیت" کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں "موزونیت" کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں۔ چنانچہ اگر اقتباس ۱۱ کو جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے، نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں، کیونکہ ان بیانات میں انہوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کر لی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی:

۱۔ شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہیے۔  
۲۔ SPEECH RHYTHM میں نظمیں لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بجائے

بندشوں سے اپنے کانون کو آزاد کر لیں۔

باوجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لیے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن RHYTHM کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی نے آہنگ کا تسد لگا رہے ہیں۔ اس آہنگ کی انہوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی چکر سارے جھگڑے کی جز ہے۔

ڈاکٹر ذریعہ آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انہوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اتنے شعری آہنگ سے موسوم کرتے ہیں۔ اس شعری آہنگ سے ان کی مراد اصلاً "وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالم خود فراموشی کے سپرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا۔ لہذا سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہا جاسکتی ہے، بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بیز کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی "ادوہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباسات کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کیے گئے ہیں تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ "ادوہ" وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انہوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری و ساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے "ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری وزن" کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین میں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں اس کے ماحول اور سانگلی میں بھی ہر وقت موجود ہیں جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات



کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظام عروض کی دین ہے۔ کیونکہ ہر ثقافت کی سماعت اوزان کی ہم آہنگی کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے۔ یہاں یہ غور طلب ہے کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ) تو ہر اس نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت دینا ہے۔ کوئی پیمانہ جس کی نوعیت تکنیک ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا نے ان دونوں کو غالباً اس لیے ملا دیا ہے تاکہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لاسکیں حالانکہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام فنون لطیفہ کی جان ہے۔ قصہ دہشتی مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ اور ادب میں یہ صرف شاعری ہی سے مخصوص نہیں بلکہ تخلیقی نثر بھی تخلیقی موڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی۔ نیز چونکہ مجوزہ شعری آہنگ کوئی محسوس تجرباتی EMPIRICAL بنیاد نہیں رکھتا، اس کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جاسکتی۔

وزن، موزونیت، اور شعری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال لینے کے بعد اب ایک ہی چیز باقی رہ جاتی ہے، یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو بقول انیس ناگ "صوت و معنی کا بہاد ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے"۔ یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر کا یا گفتگو کا بنیادی آہنگ ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کا ذکر کر کے موزونیت اور تکنیکی آہنگ میں جو خلطِ محبت پیدا کیا ہے، قطع نظر اُس بیان کے ان کے متذکرہ SPEECH RHYTHM اور نامیاتی آہنگ میں دراصل زیادہ فاصلہ نہیں آہنگ کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ

یہ ہے جن میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کھوں میں جو فطری اتار چڑھاؤ یا زیر و بم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن، بحر، ردیف اور قافیہ سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (انہیں ناگ) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروضی بنیاد نہیں ہو سکتی (شمس الرحمان فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لیے مجبور ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آ رہا ہے، وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ پسندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرط نظم کے لیے ہے، شعر کے لیے وزن شرط نہیں، شعر کی یہ تعریف مانع ہے جانے نہیں۔ سو شعر کے لیے کیا چیز شرط ہے؟ یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کر لیا جائے کہ نثری نظم کے لیے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لیے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہو سکے۔ نظم کی منفی تعریف کے لیے میں کسی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی منفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن بطور مہینت کے پابند نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جن کی اپنی اپنی تکنیکل تجرباتی بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جاسکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان مہینتوں اور ایسی تمام مہینتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی مہینتی بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ EMPIRICAL ہے کیونکہ اگر یہ EMPIRICAL نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا تکنیکی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہو جائے تو مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ لیکن اس آہنگ کی اب تک

کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں لی سکتی کیونکہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیونکہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں، ہیئت قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چونکہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو عرف لسانیات سے اور لسانیات میں بھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجزیاتی شاخ ہے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا، اس وقت بعض شرکار بالخصوص پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس باب سے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہیے۔ سو اس کو انھیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقا کی تلاش میں ہے، اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جاسکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے۔ اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جاسکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی وقت طلب اور غیر دلچسپ ہے لیکن جن حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لیے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔

(۳)

### نثری آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بولی چال کا آہنگ ہے، لیکن یہ آہنگ کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ آوازیں حروف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی زبان ہیں۔ لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں

اور لفظ مل کر کھلتے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کر دی جاتی ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آتی، حالانکہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے) تو الگ الگ بولے جاسکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے اس لیے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جاسکتے ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کسی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چھاتی رہتی ہیں۔ اس لیے تجصوئیات میں ان خصوصیات کو SUPRA-SEGMENTAL PHENOMENA کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انھیں PROSODIC FEATURES کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالا صوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے، بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں، اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالا صوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیونکہ انھیں الگ الگ لکھا جاسکتا ہے) بالا صوتی امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے، کیونکہ ایک تو یہ لہر کی صورت میں واقع ہوتی ہیں، دوسرے یہ موقع و محل کی رعایت اور بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ واضح رہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود و مقصور ہیں، اور اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے تکنیکی بٹوارے میں ہے تو اس کے وقوع کے حدود بھی معلوم ہیں، لیکن ایک ہی کلمہ کئی طرح سے بولا جاسکتا



ہے اور ایک، یہاں کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر دے سکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے۔ یہی سیال پن استعمال کی وہ *INTONATION* رکھتا ہے جو اہل زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہل زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جاسکتی ہیں، لیکن زبان کا بہجہ آتے آتے آتا ہے۔ اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں :

- (۱) طول QUANTITY  
(۲) بل STRESS  
(۳) شریہر INTONATION

### طول

طول QUANTITY سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کیفیت ہے۔ جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انہیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں، حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصوتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں، لیکن عروض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی حروف اور مصوتی حروف باہم متبادل ہو سکتے ہیں، چنانچہ اسی سے مجردوں کا ترنم پیدا ہوتا ہے اور ہر شاعر کا مزاج، معنیاتی ضرورت اور انتخاب الفاظ مقررہ بحر کے اندر ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے گھٹانے بڑھانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں کوئی منطقی دلیل پیش نہیں کی جاسکتی۔ بہر حال یہ بے ضابطگی صدیوں کے

تاریخی عمل کے بعد عمرانیاتی چلن کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اور جس کو اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ عروض ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی پہلی بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چونکہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصمتوں کے وقفوں کو بھی طویل یا خفیف کیا جاسکتا ہے، لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں، جیسے زیر کی آواز اور یا تے معروف کا سٹ یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیال ہیں یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات آٹھ سینٹی سیکنڈ تک ان کا پورا RANGE کام میں آتا ہے۔

### بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچدار ہے، مصمتوں کو نہیں بلکہ مصوتوں کی کثیت یعنی مقداری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے فطری آہنگ میں یہ آزادی ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے، یا یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیونکہ زبان کا فطری آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر یا ہمدرد مربوط ہو کر کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت STRESS یعنی بل ہے جو مصوتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی وہیں ہوگا۔ مصوتوں

CONVERSATION THE HINDI HABITUALLY OBSERVES THE QUANTITY OF EACH SYLLABLE." 1

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے توجہ کی، اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کیے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ میری نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے :

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 195-112.
2. T. GRAHAME BAILEY: "ONE ASPECT OF STRESS IN URDU AND HINDI," JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 1933, Pp 124-126.
3. MASUD HUSAIN A PHONETIC & PHONOLOGICAL STUDY OF THE WORD IN URDU (ALIGARH 1954) Pp 31-36.
4. S.G. RUDIN: "NEKOTORYE VOPROSY FONETIKI JAZYKA XINDUSTANI," AKADEMIJA NAUK SSSR INSTITUT VOSTOČNOE DENIJA, YCENYE ZAPISKI (1958) Pp 233-263.
5. RAMESH CHANDRA MEHROTRA: "STRESS IN HINDI," INDIAN LINGUISTICS, VOL 26, Pp 96-105.
6. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-65) Pp 89-102.
7. ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو میں بل اور زور" اردو ادب شمارہ ۱ (۱۹۴۳ء) ص ۱۰۷-۱۲۷ (یہ مضمون سہ ماہی مطالعے (دسمبر ۱۹۴۳ء) میں شامل ہے۔ ص ۱۰۷-۱۲۷)
8. PUNYA SLOKA RAY: "HINDI URDU STRESS," INDIAN LINGUISTICS 27 (1966) Pp 95-101.
9. ASHOK R. KELKAR: STUDIES IN HINDI-URDU, I: INTRODUCTION & WORD PHONOLOGY (POONA 1968) p 26.
10. ARYENDRA SHARMA: "HINDI WORD ACCENT" INDIAN LINGUISTICS, VOL 30 (1969) Pp 115-118.

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زور اور

کی کیفیت عمل آوری دراصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی ہے۔ جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے، وہاں مصوتوں کی تخفیف و اشباع بل ہی کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتا ہے اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی آسان ترین اکائی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا، یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ IMPORT میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا)۔ یہی حال PERMIT اور سینگٹوں کے لیے بھی ہے۔ اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا، جانا، یا دادی، شادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں، معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ چنانچہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے، کم از کم یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لیے اردو میں بل کی پہچان اور اس کے اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں اردو سے الگ نہیں۔ KELLOGG کی ہندی گرامر ۱۸۷۵ء میں شائع ہوئی۔ اس میں ہندی اردو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے :

"ACCENT, THOUGH UNQUESTIONABLY EXISTING IN HINDI, IS MUCH LESS STRONGLY MARKED THAN IN ENGLISH, AND IS QUITE SUBORDINATE IN IMPORTANCE TO QUANTITY. EVEN IN

1. S.M. KELLOGG: A GRAMMAR OF THE HINDI LANGUAGE, (LONDON 1875) II ED. 1893, P 20

مسعود حسین خاں نے بل کی جوتیین کی ہے، انہیں اس کے بیشتر حصے سے اتفاق ہے۔ لیکن انہوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں: ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بھاری رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا رکن کا نام دے کر بل کے اصول کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ لسانیات کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں سادگی کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ آریندر شرمہ نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چونکہ یہ ساری مثالیں ہندی سنسکرت الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لیے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید سادگی اور آسانی کے لیے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھیے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا کے رکن ہیں، جن کی انہوں نے بالترتیب دو، چھ اور سات قسمیں بیان کی ہیں۔ کیلکر کی تین شقیں حسب ذیل ہیں:

ہلکا رکن (LIGHT SYLLABLE) : جو خفیف مصوتہ (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے

درمیانہ رکن : جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصوتے پر ختم ہو (جیسے

(MEDIUM SYLLABLE) ان، کن، یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یا ئے) پر ختم

ہو (جیسے آ، جا، کھا، یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)

بھاری رکن : مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سارکن (جیسے اؤن، دام،

(HEAVY SYLLABLE) کاشت، شست، امن، پاؤ، آؤ)

اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں سمیٹا جاسکتا ہے جو خاکسار کا وضع کردہ ہے :

STRESS → ON { HEAVY SYLLABLE  
MEDIUM SYLLABLE  
PENULTIMATE H/M SYLLABLE } IF NO H SYLLABLE  
IF MORE THAN ONE H/M SYLLABLES

یعنی مولانا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔ اگر کوئی بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر آئے گا۔

اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں یا بھاری رکن کی غیر موجودگی میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں، تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔ ہلکے رکن پر بل آہی نہیں سکتا۔ اسی لیے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔

اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ ایک ایسی زبان جس میں بل پہلے ہی کمزور اور غیر نمایاں ہے، یہ بحث محض نظری موشگافی ہے۔ ویسے بھی لفظ کا بل مجرد واقع نہیں ہوتا۔ جملے میں بل زور اور سُر لہر سے متاثر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ اس لحاظ سے البتہ مرکب الفاظ میں یا جملے میں ثانوی بل کا ہلکا سا جواز ہے جس کی وضاحت آگے آئے گی۔

بل کا نشان ہمیشہ مصوتے پر لگایا جاتا ہے۔ اوپر کے قانون کی روشنی میں ذیل کے لفظوں کو دیکھیے۔ بل کو کھڑے زبر سے ظاہر کیا گیا ہے۔ صوتی رکن جہاں ایک سے زیادہ ہیں وضاحت کے لیے لفظ کو توڑ کر دکھ دیا ہے۔

گھاس بھی بھج جی + سی ہے  
پاؤں تے + لے بھج کر ہی زن + د + گی کی م + را د پاتی ہے



مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گڑواہی بخداتی ہے  
شرم + سادہ ری کی اُچھ کی  
کہ جذبہ بے کی خدمت کی

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ لکھوں میں واقع ہوئے ہیں، لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لیے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ کلمے میں بل طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سُر لہر سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

### سُر لہر INTONATION

زبان کے بالاصوت عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سُر لہر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و بم کا کوئی تصور سُر لہر کے بغیر مکمل ہی نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک سی بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سُر TONE کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے بنے صوت درجہ PITCH کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو CONTOUR لہر یا کہتے ہیں۔ جملے میں سُر ایک مسلسل

کیفیت ہے جو آواز کے صوت درجہ PITCH اور لہر لے CONTOUR

سے مل کر بنتی ہے۔ مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دکھا سکتے ہیں، لیکن سُر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سُر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سُر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی اور سُر بدل کر بولیں تو دوسرے معنی حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کی تفریق میں یعنی گرامر میں سُر لہر سے بیش بہا مدد ملتی ہے مثلاً

### حامد بازار گیا تھا

اگر ہمارے سُر سے بولیں تو یہ بیان یہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے۔ لیکن اگر اس کو اونچا اٹھتے ہوئے سُر سے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر حامد پر زور دے کر سُر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اُسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو مجھ سے تھا، تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر بجائے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سُر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سُر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کو بولتے ہوئے پیچڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے یا ادائیگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے، اسی طرح سُر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کا رفرما رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (۱) وقفے یعنی طول (۲) قوت یعنی زور یا بل، اور (۳) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سُر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سُر لہر (INTONATION) کے مسئلے پر اب تک درج ذیل حضرات نے توجہ کی ہے،

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 113-114
2. KATAYUN H. CAMA: "A STUDY OF THE NATIVE HINDUSTANI MELODY PATTERN & THE ACQUIRED ENGLISH MELODY PATTERN WITH SPECIAL REFERENCE TO THE TEACHING OF ENGLISH IN INDIA," ARCHIVES NEERLANDAISES DE PHONETIQUE EXPERIMENTALE XI (1939) Pp 103-110.
3. J. R. FIRTH: INTRODUCTION TO A. H. HARLEY, COLLOQUIAL HINDUSTANI (LONDON 1944), INTRODUCTION TO T. GRAGAME BAILEY, TEACH YOURSELF URDU (LONDON 1956).
4. W. K. MATTHEWS: "PHONETICS AND PHONOLOGY IN HINDI," MAITRE PHONETIQUE, SER 102 (1954) Pp 18-23.
5. VASUDEV NANDAN PRASAD. ADHUNIK HINDI VYAKARAN AUR RACNA (PATNA 1956)

گوپی چند نارنگ، "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" اردو نامہ شمارہ ۱۴

(اکتوبر-دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۶-۲۵

نیز دیکھیے: اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (ایڈیشن دوم دہلی جنوری ۱۹۶۴ء) ص ۵۲-۵۴

7. PUNYA SLOKA RAY: "THE INTONATION OF STANDARD HINDI," (CHICAGO 1964) MIM.

8. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION. DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-1965) p 129.

محی الدین قادری زور، میٹھوز اور واسد یونین پر شاد نے دو سُر لہجہ دلی کا ذکر کیا ہے۔ فرتحہ اور کامانے سُر لہجوں کے وجود کی توثیق کی ہے، درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سُر لہجوں کی نشاندہی کی۔ پنیہ شکوک رے اور پہلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں۔ اردو نامہ (۱۹۶۳ء) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لیے ۱ سے خفی، ۲ سے میاں، اور ۳ سے جلی لہجہ مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے ONSET سے لے کر سانس وقفہ تک PITCH (صوت درجہ) کی کارسرمائی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہجہ یا CONTOUR کہا ہے۔ مور نے لہجوں کے پانچ خصائص بیان کیے ہیں:

۱۔ مائل بہ فراز

۲۔ مائل بہ نشیب

۳۔ ہموار

۴۔ فراز مائل بہ نشیب

۵۔ نشیب مائل بہ فراز

تماشا شروع ہوئے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے

— — — — —

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے، اور جملے میں صوت درجہ سب سے اوچھا ہوتا ہے۔ رپے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آسکتے ہیں، یعنی صوت درجہ تو بلند ہو اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدت ہو، لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری رکن کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی قلم پر زور دینے سے درمیانہ درجہ کے رکن پر بھی بل آسکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو، یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص ۱۶۰)

اوپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور / آدھا گھنٹہ / پر ہے۔ لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے / آ / اور / دھا / دونوں درمیانے درجے کے برابر برابر رکن ہیں، سو آخری سے پہلے رکن یعنی / آ / پر بل آنا چاہیے۔ اسی طرح گھن، ٹ میں / گھن / نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہیے۔ لیکن جملے میں زور کی وجہ سے / آدھا گھنٹہ / ایک ہی STRESS GROUP میں آگئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آسکتا ہے دو پر نہیں۔ یوں "آ" دھا" اور "گھن" تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، ذہن کا سوال نہیں کیونکہ وہ خفیف رکن ہے، قاعدہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا، لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چنانچہ "دھا" پر بل آئے گا اور صوت درجہ PITCH بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح



ہونے میں / بھی ایک STRESS GROUP ہے۔ لفظی بل کے قاعدے کی رو سے / ہو / پر بل آسکتا تھا، لیکن جملے میں / میں / کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری سے پہلے رکن یعنی / نے / پر آگیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اصلاً تو لفظ / ہونے / میں / ہو / پر بل تھا لیکن جملہ بولتے ہوئے کیونکہ / ہونے / میں / ایک گروپ میں آگیا، نمایاں بل / نے / پر وارد ہو گا، اور / ہو / کا بل کمزور پڑ گیا۔ اس کمزور بل کو ثانوی بل کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجہ ہم ہو سکتی ہے، یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا، اور صورت میں آخری سے پہلے رکن یعنی / صورت / پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، سو، اور رت میں سب سے بھاری صوتی رکن خوب ہے، سو نمایاں بل اس پر آئے گا، اور / صورت / کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔ حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔ نثری آہنگ کو سمجھنے کے لیے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔ جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے حروف جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا، اس لیے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرنا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں لہجہ عموماً ہوا رہتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے جو ع کے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ گالی یا رضامندی کے جملوں میں لہجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے، شکوہ، شکایت اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ اختزائی جملوں میں مائل بہ فراز، ای طرح معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ نسرانہ اور اندازہ جملوں میں بھی مائل بہ فراز لہجہ ملتا ہے۔ لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری جذباتی کیفیتوں کے تحت لہجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں، وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول

۱۰۔ اس سلسلے کی ایک ضمنی بحث رنگا امر اور رنگا ماسی کے فرق کی ہے۔ اردو نامہ گراچی شمارہ ۱۱، ۱۲ اکتوبر - دسمبر ۱۹۹۳ء میں جب میرضیوں "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" شائع ہوئے، اس سے پہلے ڈاکٹر مسعود جسپن خاں کا مضمون "اردو صوتیات کا خاکہ" اور فکسار کا مضمون "اردو کی تعلیم کے مساباتی پہلو"۔ ۱۳۔ اردو سے ملے دہلی یونیورسٹی کے مسابیات نمبر میں ۱۹۹۱ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ان میں اردو صوتیات و دستخطوں کی بہت تھنی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گین چند جی نے اپنے مضمون "اردو کی آوازیں"۔ طبع اردو ادب شمارہ ۴ (۱۹۹۱ء) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے بارے میں ڈاکٹر گین چند جی کا جو مضمون اردو نامہ شمارہ ۱۶ میں شائع ہوا، اس کا جواب میں نے شمارہ ۲۰ میں دیا تھا، اس میں رنگا امر، کپڑے رنگا، اور رنگا (مانسی) کیلئے رنگا لیا تھا، میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں، جیسا کہ ڈاکٹر گین چند جی نے کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سر لہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر جی نے کیا، چند جی نے نہیں دیا، کیونکہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کر لیا جائے تو اردو میں بل اختیار ہی قرار پاتا ہے، اس لیے کہ دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے، اور یہ فرق از روئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے میں بل کی تائید پر غور کرنے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوجھ گیا۔ وہ یہ کہ رنگا (مانسی) میں قاعدہ کے مطابق بل پہلے رکن پر ہے۔ یہ جملے میں بھی قائم رہتا ہے، اس لیے کہ جملہ مائل بہ نشیب صوت (دیکھ ۱ ۱ ۱) پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس رنگا امر بطور جملہ مائل بہ فراز صوت (دیکھ ۱ ۱ ۱) کے ساتھ آدا ہو گا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا، بدل کر دوسرے رکن پر آ جاتا ہے۔ یعنی اصل بل تو پہلے رکن ہی پر ہے۔ تبدیلی جملے کی سر لہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اب نشر کے آہنگ کے مسئلے پر دیکھتے ہوئے جب RUDIN کے مضمون کا (باقی اگلے صفحہ پر)

دیل میں میٹرنیازی کی نظم "موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے" کا آہنگ ملاحظہ فرمائیے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن عام طریقہ یہی ہوگا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طول کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو کنٹرے زبر سے دکھایا گیا ہے، شر لہر گراف سے ظاہر کی گئی ہے،

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے

اور کہیں پر سبز قطعہ اراضی

خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں

اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں

ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ

(پچھلے صفحے سے) انگریزی ترجمہ کہ رینسن کا کیا ہوا نظریے گزرا تو معلوم ہوا کہ سمجھا اراضی اور / سمجھا / امر جوڑے کی روشنی میں RUDIN کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ اس مسئلہ کو جملے کے آہنگ یعنی SENTENCE PROSODY کی روشنی میں حل کرنا چاہیے۔ RUDIN کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔

ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے

ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں

ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سڑکوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

(ساعتیہ تیار ۱۹۸۳ء)

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں مصرعے یا جملے آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے وقفوں یعنی طول، زور یعنی بل، اور آواز کے زبردہم یعنی ٹرلہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انھیں تین اجزائے عبارت ہے۔ ان تین اجزاء یعنی طول، بل اور ٹرلہر کو بالترتیب DYNAMICS، RHYTHM اور MELODY بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی آواز ان کی خاص ترتیب اور وزنیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جاسکتی ہیں، اول یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو وزن و نیت کے لیے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں، یعنی آہنگ معنی کی کلی تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لیے میسر نہ تھی۔

(۳۱)

نثری نظم کی نظریاتی بنیاد کو ثابت کرنے کے لیے زبان کے فطری آہنگ

کی وضاحت ضروری تھی۔ نثری آہنگ وہی ہے جو زبان کا فطری نکلنے آہنگ ہے۔ تقریباً دس برس سے نثری نظم کے ضمن میں آہنگ کا ذکر چل رہا ہے لیکن اس کی تکنیکی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ نثری آہنگ بھی نعلنگی کے کسی بھی نظام کی طرح تجزیاتی EMPIRICAL بنیاد رکھتا ہے اور اس کی مدد سے نثری نظم کی حیثی تعریف ممکن ہے۔ یہ آہنگ چونکہ زبان کی فطری ساخت پر مبنی ہے اور بحیثیت جوہر کے جملہ میں موجود ہے۔ (کیونکہ بغیر آہنگ کے عناصر کے جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کوئی جملہ کلی طور پر بامعنی نہیں ہو سکتا) اس کے لیے کسی خاص التزام کی ضرورت نہیں۔ یہ وزن کی طرح تجزیاتی تو ہے لیکن چونکہ زبان کی فطری آزادی پر مبنی ہے اور جملے کے ساتھ از خود وارد ہوتا ہے، اس لیے وزن کی طرح اس کے لیے خود ساختہ التزام کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر زبان کی فطری نعلنگی دوسری زبان کی نعلنگی سے مختلف ہوتی ہے۔ اردو زبان کی بھی اپنی فطری نعلنگی ہے، اور نثری آہنگ اسی فطری نعلنگی اور اس کے امتیازی عناصر پر مبنی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ اس بحث کے بعد آئیے اب دیکھیں کہ اردو میں نثری نظم کے نام پر جو تخلیقات پیش کی جا رہی ہیں وہ نظم کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ نثری نظم لکھنے والوں کے قافلے میں بہت سے نام ہیں اور نثری نظموں کے بہت سے مجموعے اور انتخاب بھی شائع ہو چکے ہیں۔ لیکن یہاں استصواب کے لیے صرف ایسے شاعروں کو لیا جائے گا جنہوں نے محض کسی تبلیغی یا تحریکی جوش کے زیر نظر ایسی نظمیں نہیں لکھیں، بلکہ جو بامد شعری میں بھی مستحکم حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے اس مفروضے کی بھی تصدیق یا تردید ہو جائے گی کہ نثری نظم عجز بیان کی دلیل ہے یا اسے صرف انہیں لوگوں نے وسیلہ اظہار بنایا ہے جو مروجہ بامد شعری نہیں کر سکتے۔ سب سے پہلے یہ چھوٹے چھوٹے پائے دیکھیے :

پوری زندگی

کا حساب  
کون دے سکتا ہے  
حساب دینے کے لیے  
پوری زندگی چاہیے

یہ کتنی عجیب  
بات ہے کہ زمانہ  
بزدل کو ہمیشہ معاف  
کر دیتا ہے، مگر  
بہادر کو کبھی  
معاف نہیں کرتا

جو تمہیں نصیب ہے  
وہی تمہارے غموں  
کا باعث ہے  
اور جو تمہیں نصیب نہیں  
ہے، تم اسی کی  
بدولت زندہ ہو

جب خوابوں کے دن بیت گئے  
اور مایوسی برباد  
کرنے  
میں ناکام رہی

تب یہ راز کھلا  
کہ زندگی خوشی  
کے بغیر بھی ممکن  
ہے

ان میں لفظوں کی ترتیب فطری اور سادہ ہے جیسے بالعموم شریں ہوتی ہے۔ کسی لفظ کو آگے پیچھے نہیں کیا گیا لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں کوئی تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ لفظوں کو جس طرح سطروں میں بانٹا اور لکھا گیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان کو نظم کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ لفظوں کی سطروں میں بالقصد تقسیم اور پیشکش شاعری میں بے اہمیت نہیں ہے۔ یہ بحث آگے اٹھائی جائے گی، سر درست یہ ملاحظہ ہو کہ ان تمام پاروں میں صرف ایک ایک کلمہ بیان ہوا ہے۔ پہلے پارے کے دونوں حصے یعنی پوری زندگی کا حساب کون دے سکتا ہے، حساب دینے کے لیے پوری زندگی چاہیے۔ باہم مگر مربوط ہیں۔ دوسرے پارے میں چوتھی سطر میں حرف "مگر" سے ارتباط ثابت ہے۔ تیسرے اور چوتھے پارے میں یہ تعامل لفظ "اور" تو "کا" ہے اور پانچویں پارے میں کلمے کے دو اجزاء میں ربط لفظ "تب" سے پیدا ہوا ہے۔ ان پاروں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نظمیں کہاں ہیں، یہ تو PARADOX ہیں یعنی ایسا بیان جو بظاہر متضاد ہو لیکن دراصل سچائی کا عنصر رکھتا ہو (قول محال) یا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کلموں کے باہم مربوط حصوں کے معنی کو جس طرح مربوط کیا گیا ہے اس سے ان دونوں میں EPIGRAM یا AXIOM کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نثر کے شعری لوازم ہیں جو با وزن کلام میں بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ بہر حال اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں ایک تجربہ بیان ہوا ہے اور اس کا اظہار شعریت سے عاری نہیں۔ اب ایک اور نظم دیکھیے

جب  
جنگل کی چھوٹی چھوٹی  
کچی کچی جھونپڑیوں سے  
ناتراشیدہ، نیم برہنہ  
جوان لڑکیاں  
سال کے پیر جیسی سیدھی  
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ  
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ  
شہر کے بازار میں  
ہوئے لے کر آتی ہیں  
تو بوڑھی زمین  
کی چھاتیوں میں  
دودھ اتر آتا ہے

اس پر شاید ویسا کوئی الزام عائد نہیں ہوتا جو پہلے کے پانچ پاروں پر عائد ہو سکتا تھا۔ یعنی ان کی نوعیت قول محال کی ہے اور ان میں خیال کا شعری ارتقا نہیں ملتا۔ اگرچہ تائید میں بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب پابندی یا آزاد نظمیں ایک مصرعے یا ایک سطر کی ہو سکتی ہیں (میںہ نیازی کے یہاں جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں) تو پہنچتھی نظم ایک کلمے یا ایک کلمے کے دو اجزاء میں کیوں نہیں جاسکتی۔ قطع نظر اس کے اور کی نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اگرچہ اس میں بھی دو نئی مکرے ہیں یعنی (ایک) جب جنگل کی چھوٹی چھوٹی کچی کچی جھونپڑیوں سے ناتراشیدہ، نیم برہنہ جوان لڑکیاں . . . ہوئے لے کر آتی ہیں۔ (دو) تو بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آتا ہے۔ لیکن اس میں قول محال کی کیفیت نہیں بلکہ خیال کا ارتقا ہے۔ پہلے حصے میں ناتراشیدہ، نیم برہنہ، سال کے پیر جیسی سیدھی، سینوں کے سڈول بوجھ

جیسے پیکروں کے باوصف ایک واقعاتی بیان ہے۔ جب کہ بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آنا یکسر استعاراتی پیرایہ ہے، جس سے پورا اظہار ایک نظم و انداز میں ڈھل جاتا ہے۔ اب اگر یہ اظہار نظم ہے تو سطروں کو مہرے کہا جاسکتا ہے۔ اب تک جو نظمیں پیش کی گئیں وہ خورشیدالاسلام کی تھیں۔ اب ذرا میزنیازی کے یہاں سے دو مثالیں دیکھیے۔ ہمارے عہد کی شاعری میں میزنیازی کی جوائیازی حیثیت ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو:

اب میں اے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

میں اس کی آنکھوں کو دیکھتا رہتا ہوں  
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا  
میں اس کی باتوں کو سنتا رہتا ہوں  
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا  
اب اگر وہ کبھی مجھ سے ملے  
تو میں اس سے بات نہیں کروں گا  
اس کی طرف دیکھوں گا بھی نہیں  
میں کوشش کروں گا  
میرا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے  
اب میں اے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے  
اور کہیں پر سبز قطعہ اراضی  
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں  
اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں  
ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ  
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے  
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں  
ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سروسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی ہبک

پہلی نظم ”چھ رنگین دروازے“ سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اور دوسری نظم ”ساعتِ سیار“ سے جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ان دونوں نظموں میں ایسی کون سی بات ہے جو انہیں نظم تسلیم کرنے میں مانع ہو۔ کیا یہ ایک نظم کی طرح متاثر نہیں کرتیں۔ کیا ان میں شدتِ احساس، وحدتِ تاثر اور شعری معانی کا ارتکاز نہیں ہے۔ بلراج کو مل کا کہنا ہے ”میزنیازی کی شری نظموں میں سحر کاری کی کیفیت ان کی مستحکم آہنگ آمیز نظموں کے برابر ہے“۔ ان میں لفظوں کا درو بست فطری اور سادہ ہے۔ لیکن زبان کا استعمال ہرگز سادہ نہیں۔ ان نظموں میں صوتی مناسبتیں ہیں، کہیں کہیں قافیہ ردیف کی کیفیت بھی ہے لیکن یہ ان نظموں کا لازمی جزو نہیں، سو یہ بحث غیر ضروری ہے۔ اصل چیز شعری تجربہ ہے اور زبان کے فطری آہنگ کے ساتھ اس کا ”غیر منسج شدہ“ اظہار ہے۔ پہلی نظم میں ایک گہری نفسیاتی کیفیت کا اظہار ہے۔ راوی اُسے یاد کیوں بنا دینا چاہتا ہے یا وہ کیوں چاہتا ہے کہ اس کا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے۔ جواب آنکھوں اور باتوں کے ذکر کے بعد ”مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا“ کی تکرار میں موجود ہے۔ یعنی اس کی آنکھوں کو دیکھتے رہنے اور باتوں کو سنتے رہنے سے حیرت و حزن یا رکی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے وہ ماورائے بیان اور ماورائے ادراک ہے اور اس نے عجیب الجھن میں ڈال دیا ہے۔ دوسری نظم بھی مزے کی ہے۔ میزنیازی فطرت کے مصمم



حسن کی تیز تصویر کشی میں جواب نہیں رکھتے، آبادی کا کلکڑا، سبز قطعہ اراضی، خالی زمین کا رقبہ، رات کی بوند بادی کے نشان، دو حاملہ عورتیں، ایک خاموش، ایک شوخ، فاصلے پر آدمی، یہ پیکر پرکشش ہیں لیکن جس چیز نے اس بیان کو نظم بنادیا ہے وہ خانقاہ کے پہلو بہ پہلو سروسوں کے کیفیت کی پیلا ہٹ کی مہک ہے۔ یہ وہ رمز ہے جو زندگی کو اس کے معنی دیتا ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی غور طلب ہے۔ دونوں نظمیں CONCRETE ہیں۔ لیکن واقعاتی اور سطوس ہوتے ہوئے بھی یہ غیر واقعاتی ہیں۔ خیال یا تو پیکروں کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ فروغ پاتا ہے یا پھر کوئی تصویر منظر بہ منظر رمز کو آشکار کرتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی کہانی حلقہ در حلقہ بیان ہوتی ہے۔ یہ آخری بات بلراج کو مل کی اس نظم سے مزید واضح ہو جائے گی:

یہ سوچتے سوچتے ماں نے

آنکھوں ہی آنکھوں میں رات گزار دی

کہ کمرے میں بلی

کس راستے سے داخل ہوئی

جبکہ تمام کھڑکیاں دروازے اور روشن دان بند تھے

صبح اٹھنے پر ماں نے اپنی مشکل جب سنائی

تو میں اس کو نظر انداز کر کے

گھر سے باہر چلا گیا

آج رات ماں کو نیند آگئی

اور میں نے ساری رات

آنکھوں ہی آنکھوں میں گزار دی

یہ سوچتے سوچتے

کہ بلی کس راستے سے کمرے میں داخل ہوئی

اظہار اس نظم میں ایک واقعہ بصورت کہانی بیان کیا گیا ہے۔ اظہار انتہائی سادہ اور غیر مرصع ہے۔ لیکن معنی کا نظام تمثیل اور استعاراتی ہے۔ یہ نظم ایک شدید نوعیت کی نفسیاتی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے جس کے کئی ابعاد ہو سکتے ہیں یعنی یہ کہ جب کوئی خوف اظہار کی راہ پاتا ہے تو اس کی شدت زائل ہو جاتی ہے۔ یا خوف یا دہشت اس وقت تک دہشت نہیں بنتی جب تک وہ ہمارے باطنی تجربے سے گزر کر ہمارے وجود کا حصہ نہ بن جائے۔ یا یہ کہ خوف کے اظہار میں ہمارے اطمینان قلب کا راز چھپا ہوا ہے۔ یا یہ احساس خوف ہی کی کوئی صورت ہے جو فکر کو ہمیز کرتی ہے اور اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش میں اسے مضطرب کر دیتی ہے۔ کیا اس نظم کے شعری معنی سے یا ارتکاز سے یا زبان کے تخلیقی استعمال سے کوئی بھی شخص انکار کر سکتا ہے؟

یہاں پر نثری نظم کے سلسلے میں زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے کیونکہ شاعری کی یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہر شخص تسلیم کرتا ہے۔ نثری آہنگ تو قدر مشترک ہے جس کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں، لیکن شعری حسن کاری کا اندازہ زبان کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے ٹھیک کہا ہے، "نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے" (لفظ و معنی) یعنی زبان کا استعمال اگر تخلیقی ہے تو معنوی تنہ داری بھی پیدا ہوگی اور اظہار میں حسن بھی آئے گا۔ بلراج کو مل کا یہ بیان بھی قابل غور ہے "کوئی بیان اگر معنی کی سطح پر الفاظ کی میزان کے برابر ہو جاتا ہے تو نثر اور محض نثر ہے اور اگر وہ بیان ماورائے حدود لفظ ہو جاتا ہے تو بلاشبہ شعر ہے" اپنے مضمون سے حوالہ دینا کوئی اچھی بات نہیں۔ نثری نظم کے حوالے سے چند برس پہلے میں نے رسالہ الفاظ میں لکھا تھا:

”زبان روزمرہ کے استعمال کی چیز ہے، لیکن شاعری میں زبان سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، وہ اس کے روزمرہ استعمال سے مرتب نہیں ہوتا۔ وہ اس لیے کہ شاعری میں زبان کا استعمال روزمرہ استعمال کی سطح سے ہٹ کر ہوتا ہے۔ اس بارے میں پال ویرکا نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا کام ترسیل ہے، لیکن عام زبان میں جیسے جیسے بات کی ترسیل ہوتی جاتی ہے، لفظ یا جملے تحلیل ہوتے جاتے ہیں۔ عام گفتگو میں لفظ یا جملہ صرف اس حالت میں باقی رہتا ہے جب وہ سمجھ میں نہ آئے۔ اس صورت میں ہم بولنے والے سے کہتے ہیں کہ وہ اپنی بات دہرائے۔ چنانچہ دہرائی بات جیسے جیسے سمجھ میں آتی جاتی ہے، لفظ یا جملے کا اپنا وجود ختم ہوتا جاتا ہے، یعنی خیال و احساس اس کی جگہ لے لیتے ہیں اور الفاظ و جملے معدوم ہو جاتے ہیں لیکن شاعری میں خیال و احساس کی ترسیل کے باوصف لفظوں یا زبان کا اپنا وجود باقی رہتا ہے۔ یعنی اخذ معنی کے بعد لفظ تحلیل نہیں ہوتا، موجود رہتا ہے۔ اسی کو زبان کے روزمرہ استعمال سے جٹا ہوا استعمال یا تخلیقی استعمال کہنا چاہیے بہاری لسانی جمالیات میں اجمال و ابہام اور استعارے و علامت کی جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں، ان کو بھی زبان کے عام استعمال کے برعکس تخلیقی استعمال کے اسی تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ گویا نثری نظم کی بنیادی پہچان یہی ہونی چاہیے کہ کیا زبان کے استعمال میں معنی و احساس کی ترسیل کے ساتھ ساتھ اپنے طور پر زندہ رہنے کی خوبی ہے یا نہیں۔ اگر یہ بنیادی خوبی نہیں تو نثری نظم میں خواہ اور جو بھی خوبیاں

ہوں، وہ نظم نہیں ہو سکتی اور اس میں اور عام نثر میں کوئی فسق نہیں ہے۔

گویا زبان کا تخلیقی یا استعاراتی علامتی یا رمزیہ استعمال (یا بقول شمس الرحمن فاروقی جدیدیاتی استعمال) ہی دراصل وہ کلید ہے جس سے شاعری کی ایسی تعریف کی جاسکتی ہے جو یونیورسل ہے۔ لسانیات کی ایک شاخ میں صرف LANGUAGE UNIVERSALS پر غور کیا جاتا ہے یعنی META LANGUAGE زبان کے وہ تمام اجزاء جو زیادہ تر زبانوں میں ملتے ہیں اور جنہیں انسان نے مختلف زبانوں، مختلف خطوں اور مختلف معاشروں میں لسانی سانچوں کے طور پر قبول کیا۔ یہ بات جتنی لسانیات کے لیے صحیح ہے اتنی ہی شعریات کے لیے بھی صحیح ہے۔ یعنی ایک شعریات تو ہر زبان کی اپنی ہوتی ہے اور ایک META POETICS ہے جس میں ایسے تمام POETIC UNIVERSALS کا تصور شامل ہے جو تمام زبانوں کی شاعری میں بالاجاز زمانہ و ثقافت و معاشرہ پائے جاتے ہیں۔ سونٹری آہنگ کا مسئلہ طے پا جانے کے بعد نثری نظم کا وہ وصف جس کی وزیر آغا اور بعض دوسرے نقادوں کو تلاش ہے، دراصل یہی عنصر ہے جس کو زبان کے تخلیقی استعمال سے موسوم کیا جاسکتا ہے، زبان کا تخلیقی استعمال نہیں ہوگا تو نادر تجربہ شعری اظہار کی راہ نہیں پائے گا اور اگر شعری اظہار نہیں ہوگا تو شعری معنی کا وجود قائم نہیں ہوگا۔ مزے کی بات ہے کہ شعری زبان، شعری معنی کے برآمد ہونے کے بعد جیسا کہ کہا گیا، معنی سے خالی نہیں ہو جاتی جب کہ عام زبان کا تفاعل افہام و تفہیم کے ساتھ ساتھ اُسے معانی سے خالی کرتا جاتا ہے اور لفظ چمکوں کی طرح نازل اور ازکار رفتہ ہوتے جاتے ہیں۔ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا پہلو دار استعمال اس کو قائم بالذات حیثیت بخش دیتا ہے یعنی شعری زبان ہر قرأت کے ساتھ سامع یا قاری کو اُس کے ذوق و ظرف کے مطابق معنی فراہم کرتی ہے پھر بھی جوں کی توں قائم رہتی ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ عام زبان قائم بالغیر ہوتی ہے اور

شعری زبان قائم بالذات ہوتی ہے۔ نیز عام زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور دو یا دو سے زیادہ کی نسبت ہوتی ہے۔ یہ شاعری کی وہ کم سے کم پہچان ہے جس کا اطلاق تمام زمانوں اور تمام زبانوں اور تمام شعری اصناف اور تمام شعری ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ نیز یہ بھی واضح رہے کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا جدیداتی استعمال بالقصد اور بالارادہ ہوتا ہے جب کہ نثر میں اس کا وارد ہونا اتفاقی امر ہے، چنانچہ نثر کے ایسے پاروں کو جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے نظم کے طور پر منقلب کرنا اور انھیں نظم بنا کر پیش کرنا غیر شعری فعل ہے اور اصولاً غلط ہے۔ اس نکتے کا اثبات آگے چل کر کیا جائے گا۔ فی الوقت ساقی فاروقی اور کشورنا مبدی کی نظمیں ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ کیا ان میں نظم کا بنیادی تقاضا یعنی زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے کہ نہیں، یعنی کیا ان کی پہچان زبان سے ہوتی ہے، نیز کیا ان کی معنیاتی تہ داری زبان کے تخلیقی استعمال کی دین ہے یا نہیں :

### شیر ادا علی کا مینڈک

مگر تنگ نظر

ٹپا لے تالاب میں

اُس اُدھ کھلے کنول پر

وہ بہار تھی

جو دیکھنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے

پھر پانی کا بلاوا الگ تھا

اس ساحرانہ کشش سے ہار کر

اپنا تہمتا تار کر

وہ مُردہ پانی میں کود پڑے  
جَل کنہیں سے اُلجھے  
تو ہفتے عشرے کے تھل کے مانند  
نرم اور خام سروں والے  
گل گھٹتے  
(صدا کار میڈکوں کے  
دُمدار بچتے)  
شادک لہروں سے شور  
سے ڈر کے  
فرق پر طرف بھاگ کھڑے ہوئے  
اور شیر ادا علی گلے گلے پانی میں تھے  
اور کنول دور تھا —

بجل چپک

اور ایک دُمدار آبِ خوار

اس غبارے کی سُرخس سے

جس میں ہوا بھری ہو

اور ہاتھ سے چھوٹ جاتے

چھپکلی کی تلوار زبان کی طرح

سُن سن کرتا ہوا

ان کے کھلے منہ کی مُزنگ میں اتر گیا —

دن گزرے

اور موسم بدلے  
اور جنگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :  
”باہر آنے دو“

اس زنداں سے باہر آنے دو“  
درجنوں ڈاکٹروں اور سرجنوں کے  
اکسری کی خشک شعاعوں سے  
جل کر دیکھ لیا

شہر بدل کر  
ملک بدل کر دیکھ لیا  
مگر ہو میں

وہی صدا اٹھو رہے لیتی ہے  
”باہر آنے دو“

اس زنداں سے باہر آنے دو۔۔۔

شیر امداد علی پانی کی امانت عصب کیے  
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں  
باہر پانی کھڑا ہے

اور پانی میں  
پہیل کے پتوں کی طرح  
سالے

خشکیں آنکھوں والے

پیلے پیلے میڈک  
اپنا گھیرا ڈالے  
پڑے ہوئے ہیں

(ساقی فاروقی)

گھاس تو مجھ جیسی ہے

گھاس بھی مجھ جیسی ہے  
پاؤں تلے بچھ کر ہی زندگی کی مراد پاتی ہے  
مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہی بنتی ہے  
شرم اری کی آنچ کی  
کہ جذبے کی حدت کی

گھاس بھی مجھ جیسی ہے  
ذرا سراسٹانے کے قابل ہو  
تو کانٹے والی مشین  
اُسے مغل بنانے کا سودا لیے

ہموار کرتی رہتی ہے  
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لیے  
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو  
نہ زمین کی نموک خواہش مرقی ہے  
نہ عورت کی

میری مانو تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا  
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہہ سکیں  
وہ پیوند زمیں ہو کر



یونہی زور آوروں کے لیے راستہ بنا دیے ہیں

مگر وہ پرکاش ہیں

گھاس نہیں

گھاس تو مجھ جیسی ہے !

(کشور ناہید)

ساقی فاروقی کی خوبصورت نظم کے اظہاری اور معنیاتی الباد سے میں ادراک اور شب خون میں تفصیلی گفتگو کر چکا ہوں۔ اس بحث کو یہاں دہرانا تحصیل حاصل ہوگا۔ اس نثری نظم کی اشاعت کو سات آٹھ سال گزر چکے ہیں۔ اب تک میری نظر سے کوئی ایسی تحریر نہیں گزری جس میں اس کی شعری حیثیت سے انکار کیا گیا ہو۔ کشور ناہید کی یہ نظم ان کے چوتھے مجموعے "گلیاں دھوپ دروازے سے لی گئی ہے" جو ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا تھا۔ تازہ مجموعہ "ملا متوں کے درمیان" ہے جو ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں غزلیں اور نظمیں بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ لیکن غالب حصہ نثری نظموں کا ہے۔ نثری نظمیں تو دوسروں نے بھی کہی ہیں لیکن اظہار کے اس نئے پیرایے پر جیسی توجہ کشور ناہید نے صرف کی ہے، دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ کشور ناہید کی تخلیقی کاوش سے یہ نیا پیرایہ اظہار ایک نئی توانائی اور حرارت سے آشنا ہو گیا ہے۔ انتظار حسین نے کشور ناہید کو اردو شاعری کی پہلی باغی عورت کہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کشور ناہید کی آواز اردو شاعری میں نسوانی ہستی کی پامالی کے خلاف پہلی شعری احتجاج کی آواز ہے۔ انھوں نے پابند شاعری یعنی غزل اور نظم بھی لکھی ہے، اور ان کے کلام کے پانچ مجموعے اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ آج سے پندرہ بیس برس پہلے کشور ناہید نے نسوانی احساس اور عورت کے درد کے اظہار سے اردو شاعری میں ایک نئی طرز کی بنیاد ڈالی تھی۔ کیا گھاس تو مجھ جیسی ہے؟ میں یہی آواز نسوانی ہستی کی صلیب اٹھاتے نظر نہیں آتی؟ یہاں شمس الرحمان فاروقی جواز کا سوال اٹھا سکتے ہیں، یعنی جب غزل یا آزاد نظم میں یہ احساس یا کوئی بھی احساس ادا کیا جاسکتا

ہے تو نثری نظم کا صنفی یا ہستی جواز کیا ہے؟ قطع نظر اس سوال کی دوسری جہات کے، یہی دلیل اس سوال کے رد میں بھی دی جاسکتی ہے کہ ایک احساس اگر غزل یا آزاد نظم میں ادا کیا جاسکتا ہے تو نثری نظم میں ادا کیوں نہ کیا جائے۔ سلمے کی بات ہے کہ بعض اصناف کا تصور معنیاتی یا موضوعاتی ہے، مثلاً مرثیہ یا شہر آشوب یا گیت یا بارہ ماسہ، لیکن بعض دوسری اصناف میں موضوع کی قید نہیں۔ چنانچہ اظہار کے وہ تمام معنیاتی مطالبات جو پابند نظم یا آزاد نظم سے کیے جاسکتے ہیں، وہ کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر نثری نظم سے بھی کیے جاسکتے ہیں۔ کیونکہ نثری نظم سے یہ توقع تو کی ہی جاسکتی ہے کہ اس میں تخلیقی تجربہ وزن کی مفلوظاتی REDUNDANCIES سے جو شعری نظام میں درآتی ہیں، آزاد ہو کر بیان ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صنف کے جواز یا عدم جواز کا بنیادی سانچہ دراصل تخلیق خود ہے۔ کیا قصیدے کی تشبیہ سے غزل کے برآمد ہونے سے پہلے غزل کا کوئی صنفی جواز تھا، یا آزاد نظم کے پابند نظم سے برآمد ہونے سے پہلے آزاد نظم کا کوئی صنفی جواز تھا، غالباً اس سوال کا جواب دونوں طرح سے دیا جاسکتا ہے۔ تاہم مثبت جواب یہی ہوگا کہ اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش اور آزادی کی نئی فضا کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے۔

یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ بے حد ضروری ہے۔ اردو میں آزاد نظم کا تجربہ مغرب سے مستعار ہے۔ لیکن انگریزی میں اس ضمن میں جتنی آزادیاں ہیں، اردو میں وہ نہیں ہیں۔ اردو کے بارے میں معلوم ہے کہ آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن اوزان ایک ہی بحر کے ہوں گے۔ اس کے برعکس انگریزی میں آزاد نظم مختلف بحر میں ہو سکتی ہے اور آزاد نظم کی اتنی تعریفیں کی گئی ہیں کہ دراصل اس کی کوئی مرکزی تعریف رہی ہی نہیں۔ یعنی انگریزی کی آزاد نظم میں اظہاری پیرایے کی لچک کے لامحدود امکانات ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم کے تحت اکثر شعرا اپنی پسند



اور ضرورت۔ کہ مطابق ایک نئی وضع اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض لوگوں نے FREE VERSE کی یہ بھی تعریف کی ہے کہ ایسی نظم جو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اظہار کی بنیاد بول چال کے فطری بہاؤ پر رکھتی ہو۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ آزاد نظم اور نثر کا فرق بنیادی طور پر تخلیق کار کے منشا کا معاملہ ہے۔ یعنی شاعر اگر کسی اظہار کی پارے کو نظم کے طور پر پیش کرتا ہے تو اسے نظم / نثر کے طور پر پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ شمس الرحمان فاروقی نے بھی بورخس کے حوالے سے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ”ہر وہ تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے، شاعری ہے۔ چنانچہ ہر وہ تحریر جس میں شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو، اور جسے نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ البتہ مغرب میں نثری نظم پیراگراف میں بھی شائع کی جاتی ہے۔ اردو میں بالعموم نثری نظم سطروں اور بندوں میں لکھی جاتی ہے۔ اگرچہ پیراگراف میں لکھی جانے کی مثالیں موجود ہیں۔ بلراج کوئل کی ایک نثری نظم شاعر کے نثری نظم نمبر میں، پیراگراف میں شائع ہوئی ہے۔ لیکن اردو میں شاید پیراگراف کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ نثری نظم اردو میں دراصل عروض کی مصنوعی پابندیوں کو خیر باد کہہ کے وہ آزادی حاصل کرنا چاہتی ہے جو انگریزی FREE VERSE میں پہلے سے موجود ہے۔ یہ بات سطروں اور بندوں کے التزام سے پوری ہو سکتی ہے تو پیراگراف کی کیا ضرورت ہے۔ چنانچہ اردو میں انگریزی کی تقلید میں پیراگراف میں نثری نظمیں زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ہر وہ نثری نظم جس میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو، اور شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم کے طور پر سطروں اور بندوں میں پیش کیا جا۔ تے وہ نظم ہے، اور اسے نظم ہی کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اتنی

انگریزی میں نثری نظم مثلاً کو بھی محیط ہے۔ ڈاکٹر منیف کیلی: اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم

بات سب کو معلوم ہے کہ بہت سی پابند یا آزاد نظمیں، باوجود اپنے کم از کم عنصر یعنی بحر و وزن کے منبہاتی طور پر کوئی نقش نہیں چھوڑتیں اور شعری سرمائے سے زائل ہو جاتی ہیں، اور ایسی نظموں کی تعداد اصل اور کھری نظموں سے ہمیشہ کئی گنا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ شاعری کا عام اصول ہے تو نثری نظم اس عام اصول سے مستثنیٰ کیسے قرار پاسکتی ہے۔ نثری نظموں میں بھی بڑی تعداد ایسی نظموں کی ہو سکتی ہے جن میں شعری جوہر نہ ہو اور جو بحیثیت نظم کے قائم نہ ہوتی ہوں۔ اس کے برعکس اگر بعض مستند شاعروں نے ایسی نظمیں لکھی ہوں جن میں شعری جوہر بھی ہو اور جو متاثر بھی کرتی ہوں تو کیا اس کے بعد بھی اس نئے وسیلہ اظہار کے صنفی جواز کا وجود ثابت کرنا باقی رہ جاتا ہے جس طرح ہر تخلیق اپنا جواز خود ہے اسی طرح ہر کامیاب نظم کا پیرایہ اظہار بھی اس کے صنفی جواز کا واضح طور پر اثبات کرتا ہے۔

اس مضمون میں کسی اور شاعر کی نظمیں ز بھی پیش کی جاتیں اور صرف کشورنا امید کی نظموں ہی سے استنباط کیا جاتا تو بھی شعری جواز کا مقدمہ فیصل ہو سکتا تھا۔ میری مشکل یہ ہے کہ کشورنا امید کے یہاں اچھی نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ ایک یا دو نظموں کا ذکر کرنا بہت مشکل ہے۔ مثلاً ”نیلام گھر“، ”ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے الا دیے ہیں“، ”ترا لیلیا شہر بھنبور“، ”دھواں چھوڑتی بسیں“، ”تھاری خاموش میرا جرم“، ”ذوقی آنکھوں کا زمیہ“، ”مجھ سے چھپے رہو“، ”ریل کی پٹریوں کے نیچے کٹی ہوئی نظم“، ”دوسری پیدائش“ ان سب میں آتش فشاں لاوے کی کیفیت ہے۔ چونکہ ان میں سے انتخاب کرنا مشکل ہے، بالکل سامنے کی دو نظموں کو پیش کیے دیتا ہوں۔

ایک نظم اجازتوں کے لیے

تم مجھے پہن سکتے ہو

کہ میں نے اپنے آپ کو  
دھکے ہوئے کپڑے کی طرح  
کئی دفعہ پھوڑا ہے  
کئی دفعہ دکھایا ہے  
تم مجھے چبا سکتے ہو  
کہ میں جو سنے والی گول کی طرح  
اپنی مٹھاس کی تہہ گھلا چکی ہوں  
تم مجھے رلا سکتے ہو  
کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے  
اپنے خون کو پانی پانی کر کے  
آنکھوں میں جمیل بنالی ہے  
تم مجھے بھون سکتے ہو  
کہ میری بوٹی بوٹی  
تڑپ تڑپ کر  
زندگی کی ہر سانس کو  
الوداع کہہ چکی ہے  
تم مجھے مسئلہ سکتے ہو  
کہ روٹی سوکھنے سے پہلے  
خستہ ہو کر بھر بھری ہو جاتی ہے  
تم مجھے تعویذ کی طرح  
گھول کر پی بھی جاؤ  
تو میں کلیساؤں میں جتنی گھنٹیوں میں  
اسی طرح طلوع ہوتی رہوں گی

جیسے گل آفتاب!  
گود میں فحش

اب میں  
سونے سے پہلے خود کو مار دیا کرتی ہوں  
کہ میرے اندر سونے ہوئی خواہشیں  
مجھے سوتا دیکھ کر باہر نہ آجائیں  
کہ میرے اندر ٹھہرے  
قوت برداشت کے سمندر  
پھر کر مجھے بہا نہ لے جائیں  
یاد ہے  
میں نے تھکادے سگرٹوں کے بجھے ٹکڑوں سے  
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی تھی  
مسلے ہوئے ٹکڑوں سے  
مسلا سا وجود بن تو گیا تھا  
مگر اس میں آگ جیسی تپش دور دور تک نہیں تھی  
پھر میں نے جوتوں کے گھجے ہوئے تلوں سے  
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی  
یہ کام آسان بھی تھا  
کہ ہر تپے پر میرے جسم کے کسی نہ کسی حصے کا  
نقش موجود تھا  
مگر اس سارے وجود میں  
کوئی حرکت، کوئی دھڑکن نہیں تھی  
پھر میں نے اپنی آنکھوں کا پانی پھوڑ کر

دھنک بنانے کی کوشش کی

دھنک نے مجھ سے کہا

اپنی قاش قاش کو

میری طرح کماندار بنالو

کوڑے کے ڈھیر جیسے میرے وجود نے

اس خیال کو بھی خواب سمجھا

اور میں گھرے کی تنہائی پہن کر بیٹھ گئی

ان نظموں میں کچلی ہوئی نسائی ہستی کے دکھ کی جو آگ ہے اور ان میں استخوان  
سوزی کی جو کیفیت ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہی شدت ان نظموں  
میں بھی ہے جن میں سماجی درد کا اظہار ہوا ہے۔ تیسرے درجے والوں کی پہلی  
ضرورت "ٹائٹ میٹر" آگ اور برف کے درمیان آنکھیں "جیسی نظموں میں  
مجیب و غریب کڑواہٹ اور آگ ہے۔ ذرا اس مختصر سی نظم کو ملاحظہ فرمائیے:

### حضرت نوح کے زمانے کی کہانی

بدنما کی نہیں دیکھنی چاہتے ہو

تو ایک آنکھ بند کرلو

اب بھی نظر آتی ہے

تو دوسری آنکھ بھی بند کرلو

دلخاش آواز سنائی دیتی ہے

تو دونوں کان بند کرلو

کہ کانوں میں گونج رہ جائے

تو کان کھولنے کی ہمت ہی نہیں رہتی ہے

طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے

فلڈ کنٹرول سیل کام کر رہا ہے

پانی کی زیر زمین گزرگا ہوں کو

بند کرنے کا،

کاغذ پہ لکھی تحریر منع ہے تو

پتوں کو پڑھ لو

کہ زمین بھی تو انسان کو شراب کی طرح

پی کر مدہوش ہونے کا شوق رکھتی ہے

اس میں بدنما کی کس چیز کا اشارہ ہے۔ دونوں آنکھیں بند کرنا یا دونوں کان  
بند کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے، کیوں کہا  
گیا ہے؟ فلڈ کنٹرول سیل سے کیا مراد ہے؟ زیر زمین گزرگا میں کیا ہیں؟ یہ  
کیسا پانی ہے اور کیسا طوفان ہے، جو ہر چیز کو بہا لے جانے کا امکان رکھتا ہے۔  
آخر میں پتوں پر کی کس تحریر کو پڑھنے کی دعوت دی جا رہی ہے اور زمین انسان  
کو شراب کی طرح پی کر مدہوش ہونے کا شوق کیوں رکھتی ہے۔ ان سب  
سوالوں کے جواب سیاسی سماجی نوعیت کے ہیں۔ کیا اس نثری نظم میں شعری  
یا معنوی جوہر کسی پابند یا آزاد نظم سے کم ہے؟ بعض نظموں میں نسائی ہستی کا  
کرب سیاسی سماجی درد کے ساتھ مل کر اور بھی اذیت ناک ہو گیا ہے کیونکہ  
صنعتی محرومیاں اور بے انصافیاں اصلاً معاشی نظام ہی کی پیدوار ہیں اور  
پھر ایک خاص طرح کا خیران بے انصافیوں کو برقرار رکھنے میں مسلسل کارفرما  
رہتا ہے۔ یہاں آخر میں شہریار اور جاوید شاہین کی ایک ایک نثری نظم  
پیش کی جا رہی ہے جس سے مندرجہ بالا مقدمے کی مزید توثیق ہوگی:

### ایک نظم

کیا تمہیں یاد ہے

تم نے رات کے ہاتھ پر قسم کھائی تھی  
کہ صبح کے سورج کی تلوار کی چمک  
اور کاٹ سے  
تم خوف زدہ نہیں ہو گے  
اور اپنی آنکھوں میں  
تم نے خوابوں کے جو خزا لے چھپا رکھے ہیں  
انہیں کسی ایسے آدمی کو  
بہ طور تحفہ دے دو گے  
جو تم سے زیادہ  
بلند حوصلہ نڈر اور جری ہو  
تو اب کیا سوچتے ہو

(شہر یار)

### عدالت کو کیسے سمجھاؤں

صبح منہ اندھیرے  
میں نے گھر کا دروازہ کھولا تو  
دلیز پر  
آنے والے دن کی لاش پڑی تھی  
ناوارث لاش  
ایک میل چادر میں لپیٹی تھی  
نہ جانے کون اُسے  
رات کی تاریکی میں  
میرے گھر کے سامنے پھینک گیا تھا  
ہیں ایک شریف مہری ہوں

مجھے میں میری کسی سے دشمنی نہیں  
میں تو کبھی ادنیٰ آواز سے بولا تک نہیں  
پھر مجھے پریشان کرنے کے لیے  
یہ حرکت کس نے کی؟  
پولیس کو مجھ پر شبہ ہے  
وہ لاش نیچی کر کے  
چادر اپنے قبضے میں لے چکی ہے  
اُس کا موقف ہے  
کہ یہ وہی چادر ہے  
جسے میری بیوی  
اپنے بدن پر لپیٹ کر  
عدالت کے سامنے پیش ہوئی تھی  
اور فحاشی کے الزام سے  
بڑی تسار پائی تھی  
میں تسلیم کرتا ہوں  
کہ پولیس کا موقف درست ہے  
لیکن تصور میرا بھی نہیں  
میں نے تو اس چادر سے  
گھر کی چار دیواری بنالی تھی  
پھر وہی چادر  
ایک بے حد ضرورت مند  
مجھ سے خدا کے نام پر  
مانگ کر لے گیا تھا  
اب میں عدالت کو کیسے سمجھاؤں

کہ میرے ساتھ تو  
خدا کے نام پر  
بہت بڑا دھوکا ہوا ہے

(جادید شاہین)

(۵)

اس سلسلے میں ابھی چند نکات مزید غور طلب ہیں۔ اول یہ کہ مغرب میں یہ تحریک دو سو برس پرانی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کم و بیش آزاد نظم ہی کا ایک روپ ہے۔ اردو میں اس کا رواج پہلے کیوں نہیں ہوا، اور اب کیوں سر اٹھا رہا ہے؟ اس کا آسان جواب یہ ہو سکتا ہے کہ کسی بھی زبان میں کوئی رجحان اسی وقت زور پکڑتا ہے جب اس کے لیے زمین ہموار ہو۔ اردو میں عروض کی جکڑ بست دیاں سخت ہیں۔ آزاد نظم نے تقریباً نصف صدی کے ارتقائی عمل میں انھیں کچھ نرم کیا ہے۔ نثری نظم اردو میں آزاد نظم کے راسخ ہونے کے بعد ہی آسکتی تھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ نثری نظم کے رد میں بعض احباب نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں کہ اصلاً نثر میں لیکن ان کو شاعری کی طرح لکھا جاسکتا ہے۔ فیظ صدیقی نے محمد حسین آزاد، نیاز فتحپوری، اور ابوالکلام آزاد کی نثر سے مثالیں دی ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی نے خطوط غالب سے ایسے نمونے پیش کیے ہیں۔ انھوں نے انتظار حسین، سر بہادر پرکاش اور انور سجاد کی نثری ردوں سے بھی اسی طرح کا استنباط کیا ہے، اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان عبارتوں میں اور آج کی نثری نظم میں کوئی فرق نہیں۔ یہ نتیجہ دراصل ان کے اس مقدمے سے تقویت حاصل کرتا ہے۔ اگرچہ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی نثری نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی (لفظاً معنی) یہ بیان متناقض ہے کیونکہ اگر نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی تو وہ

کون سا اصول یا دلیل ہے جس کی رو سے کبھی کبھی نثری نظم بن سکتی ہے۔ میری حقیقت رائے میں جس طرح نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی، بالکل اسی طرح اس کا الٹ بھی صحیح ہے کہ نثر کبھی نظم نہیں بن سکتی۔ اس لیے کہ شاعر یا مصنف کے ارادے یا نیت کو نثر یا نظم کی تعریف میں خاصا دخل حاصل ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ نثر میں اگر کبھی شعری پیرایہ در آتا ہے تو وہ اتفاق ہے، اختیاری نہیں اور اس کو نثر کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نظم کے طور پر لکھنا اس کے نثری قالب، منطقی ترتیب اور فطری حیثیت کو اسی طرح مجروح کرنا ہے جس طرح کسی نظم کو نثر کے طور پر لکھنا۔ نظم جس طرح منفرد اظہاری اکائی ہے اور اس کی نثری تقلیب غیر ادبی فعل ہے، اسی طرح نثر بھی ادبی اکائی ہے اور اس کے کسی حصے کی نظمیہ تقلیب بھی ویسا ہی غیر ادبی فعل ہے۔ اگر اس دلیل کو رد بھی کر دیا جائے (اگرچہ یہ رد خلاف اصول ہوگا) تو بھی اس سلسلے کی سب سے اہم بات فنکار کا منشا اور حق انتخاب ہے، اور اس پر کسی طرح کی پابندی عائد کرنا گویا فنکار کی تخلیقی آزادی سے انکار کرنا ہوگا۔ تسلیم کہ فنکار نثری نظم سے ملتا جلتا شعری اظہار انشائیہ یا افسانے میں کر سکتا ہے جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں، لیکن اگر وہ افسانہ یا انشائیہ کے صنفی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اس شعری اظہار کو نثری نظم کی صورت میں پیش کرنا چاہے، تو کیا اسے ایسا کرنے سے روکا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب اثبات میں نہیں دیا جاسکتا۔ تیسری بات یہ ہے کہ کیا نثری نظم کے لیے واقعی صنف کی اصطلاح استعمال کی جاسکتی ہے جیسا کہ اکثر ہو رہا ہے۔ کیا نثری نظم کو صنف کہنا ہماری زیادتی نہیں، کیونکہ صنف تو بہر حال نظم ہے۔ غرض پابند نظم اور اس کی اقسام، آزاد نظم، معری نظم، یہ سب نظم کی ہیئتیں ہیں، اسی طرح نثری نظم بھی نظم کی محض ایک ہیئت ہے۔ یہ الگ سے کوئی صنف نہیں۔ اسے صرف ایک ہیئت تسلیم کر لیا جائے (جو یہ واقعی ہے) تو صنفی جواز کا سوال خود بخود کا عدم ہو جاتا ہے اس کے بعد اگر کوئی سوال واقعی رہ جاتا ہے اور پوچھا جاسکتا ہے، تو وہ نثری نظم



کے ہستی جواز کا ہے۔ اور جہاں تک ہستی جواز کا تعلق ہے، اس کا کافی دشنامی جواب نثری آہنگ والے حصے میں پیش کیا جا چکا ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ جس طرح ایک شعر کی ایک سے زیادہ قرائتیں ہو سکتی ہیں، اسی طرح کسی بھی نثری نظم کی ایک سے زیادہ قرائتیں ممکن ہیں۔ کسی نثری نظم کے ایک کلمے یا مصرعے کو ایک شخص ایک طرح سے پڑھ سکتا ہے، اور دوسرا دوسری طرح سے۔ یعنی کوئی کسی لفظ پر زیادہ زور دے سکتا ہے، اور کوئی کسی اور لفظ پر، نیز سُر لہر کا بھی فرق ہو سکتا ہے۔ اس سے سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا آہنگ غیر معین ہے، اور اس کی نظریاتی بنیاد نہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بنیاد ہے اور یقیناً ہے جیسا کہ ہم نثری آہنگ والے حصے میں ثابت کر چکے ہیں لیکن آہنگ بھی دراصل لفظ کی طرح معنی سے جڑا ہوا ہے۔ جس طرح شعر میں مختلف قرائتیں مختلف مطالب کے اعتبار سے ہوتی ہیں، اسی طرح اگر کسی نثری نظم کی یا اس کے کسی حصے کی کوئی دوسری قرات ہو سکتی ہے، تو وہ معنی ہی کے اعتبار سے ہوگی جس کا شعری زبان میں امکان ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ لیکن کوئی بھی قرات خواہ وہ کم مختلف ہو یا زیادہ، مبنی ہر حالت میں آہنگ ہی پر ہوگی، یعنی اس میں طول، بل اور سُر لہر کی صفات لا محالہ ہوں گی، اور یہ انہیں اصولوں کے تابع ہوں گی جو نثری آہنگ والے حصے میں بیان کیے جا چکے ہیں۔ گویا ہر قرات کا آہنگ لائق تجزیہ ہے، اور یہ مبنی بر اصول ہے۔ واضح رہے کہ ہر وہ میت جو مبنی بر اصول ہے اور لائق تجزیہ ہے، اس کا نظریاتی وجود ثابت ہے۔

پس ثابت ہوا کہ ۱

۱۔ نثری نظم وزن و بحر پر مبنی عروضی نظام کی نفی ہے۔ جو چیز عروضی نظام میں کسی طرح بھی مصنوعی موزونیت کی جان ہے، وہ نثری نظم کی نفی ہے، اور جو چیز نثری نظم کی جان ہے یعنی زبان کا فطری آہنگ وہ با وزن شاعری کی نفی ہے۔

۲۔ نثری نظم کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ پر ہے۔ نثری آہنگ تجزیاتی نوعیت رکھتا ہے اور اس کی شناخت کی جاسکتی ہے، اگرچہ اس کی پیروی کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں کیونکہ یہ زبان کے فطری آہنگ پر مبنی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ یہ زبان کے فطری آہنگ کی آزادی کو بروئے کار لانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

۳۔ ایسی تمام تحریریں جنہیں شاعر نظم کی طرح پیش کرے، انہیں نظم کی طرح پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ چنانچہ نثری نظم بھی جس کو نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ نثری نظم صنف نہیں، محض میت ہے۔ صنف نظم ہے جس کی متعدد ہستی اقسام ہیں۔ نثری نظم بھی نظم کی ایک قسم ہے۔

۴۔ نثری نظم میں زبان کے تخلیقی استعمال یعنی شعری استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ یعنی لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں ہے، بلکہ ایک یا دو، یا دو سے زیادہ کی نسبت کا امکان ہوتا ہے۔ یہ ضرور رکھنا ہے کہ معنی کی ترسیل کے با وصف زبان قائم بالذات ہو۔

۵۔ نثری نظم میں شدت احساس، ارتکاز اور وحدت تاثر کی وہ جملہ خصوصیات ہونی چاہئیں جو باند نظم یا آزاد نظم میں پائی جاتی ہیں۔

۶۔ نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب اسی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے جس طرح عام بولی چال یا محکم میں ہوتی ہے۔ البتہ کلموں کی پیش کش سطروں اور بندوں میں اسی طرح ہو سکتی ہے جس طرح بالعموم آزاد نظموں میں ہوتی ہے۔

۷۔ نثری نظم کا ڈھانچہ اگرچہ اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتا ہے، اور اس میں کہانی کی سی کیفیت ہوتی ہے، لیکن اس کا معنیاتی تفاعل تمثیلی/علامتی/استعاراتی/مزید ہوتا ہے جو اپنی وسعت کے اعتبار سے غیر واقعاتی

ہوتا ہے، اور آفاقی نوعیت رکھتا ہے۔

۸۔ نثری نظم کی بنیاد اگرچہ اوزان و بحر کے کسی ایسے تصور پر ہرگز نہیں جو موزونیت کے خود ساختہ سانچوں کا محتاج ہو، تاہم اردو میں نثری نظم کو آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہیے کیونکہ مغربی زبانوں اور پرہیزگار کی بہت سی علاقائی، ہند آریائی اور دراوڑی زبانوں میں آزاد نظم کی ایسی شکلیں موجود ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب اوزان و بحر کی بنیاد پر نہیں بلکہ نثری آہنگ کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔

آخر میں پروفیسر آل احمد سرور کا شکریہ واجب ہے کیونکہ یہ مضمون ان کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور شمس الرحمان فاروقی کا شکریہ گزار ہوں کیونکہ ان کی آراء اس مضمون کا محرک ثابت ہوئیں۔ آہنگ والے حصے کے شمول پر پروفیسر مسعود حسین خاں نے بھی اصرار فرمایا ان کا بھی شکریہ گزار ہوں۔

اس مضمون میں پیش کردہ بہت سی آراء اختلاف کیا جاسکتا ہے۔

میں پچھلے کئی برسوں سے اس بارے میں جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہوں، وہ میں نے عرض کر دیا ہے جن نظموں کو میں نے پیش کیا ہے ان سے اور بہت سی دوسری نظموں سے جن کی تفصیل کا یہ مضمون متحمل نہیں ہو سکتا تھا، میں اسی طرح لطف اندوز ہوتا ہوں جس طرح بعض اچھی پابند یا آزاد نظموں سے۔ اس بات کو بہر حال نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ کئی دوسری زبانوں میں آزاد نظم لامحدود آزاد یوں کی وجہ سے نثری نظم کو گودیلے ہوئے ہے۔ چنانچہ ان زبانوں میں نظم خواہ پابند نظم ہو، آزاد نظم ہو، یا نثری نظم ہو، اسے نظم ہی کہا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اگر نثری نظم کے نام پر لکھی جانے والی تخلیقات میں شعری جوہر ہے، تو ان کو نظم کہنا چاہیے۔ اگر ان تخلیقات میں واقعی تخلیقی جوہر ہے، تو یہ تخلیقات آئندہ ایسی مزید تخلیقات کے لیے راہ ہموار کریں گی، اور یہ رجحان بتدریج راسخ ہوتا جائے گا۔ نظم، نظم ہے اور اگر اس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے، تو وہ باقی رہے گی، ورنہ خود بخود کالعدم ہو جائے گی۔

(ستمبر ۱۹۸۸ء)

## خواجه حسن نظامی کی نثری ارضیت

خواجه حسن نظامی کا نام اردو کے ان ادیبوں میں ہمیشہ احترام کے ساتھ لیا جائے گا۔ جو اردو کی اُردو دہیت کے رزق شناس تھے اور جنہوں نے اپنے زور قلم سے اردو کے مٹنے کو ٹکھارا اور اس کی کشش کو سب سے تسلیم کر لیا۔ ان کی تصانیف کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔ وہ صوفی اور درویش درویش تھے اور انہوں نے جو کچھ بھی لکھا، معاشرے کی دینی، اخلاقی اور روحانی اصلاح کے لیے لکھا۔ وہ تصوف کی ایسی اہم بات نشان روایت کے امین تھے جس کے نبوی و برکات برصغیر کی تہذیب اور رُوحانی تاریخ کا حصہ ہیں، اور جس کے نور ہدایت سے کروڑوں دلوں کو باطنی سکون کی دولت نصیب ہوئی۔ روحانیت کی یہ روایت صدیوں پرانی ہے، اور اردو زبان و ادب پر اس کا گہرا اثر رہا ہے۔ ہونسیہ کا رابع چونکہ عوام سے تھا، اس لیے انہوں نے ہمیشہ عوام کی زبان کو ترجیح دی اور اردو کے سادہ اور سہل اسلوب کو اختیار کیا تاکہ اپنے مطالب کو عوام کے دلوں تک پہنچا سکیں۔ خواجہ حسن نظامی نے بھی سلیس اور عام فہم زبان کو اپنایا۔ انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے :

”خداوند عطا علیہ تھا چون لوگ حین۔ خم کو ان کی زبان میں نہایت کوئی

رہے۔ ہر ذرہ لکھنے لوگوں کو سمجھا دینے کے لیے ہنر اردو پر ہوسے لکھنے غلام مغلبن

موجود حین، انگڑی ہنریوں کا کوئی نہیں۔“

مولوی عبدالحق اس معاملے میں ان سے بھی آگے تھے۔ خواجہ صاحب کا مسئلہ تو ان کے قارئین اور ارادت مندوں کا تھا۔ مولوی صاحب سادگی اور سہولت کا رشتہ اردو کے لسانی مزاج سے جوڑتے ہوئے لکھتے ہیں :

"آج کل انہی جہالت کے چھپاؤنے یا انہی جہالت کے جناحوں کے دلبے خواہ مخواہ بغض و نفرت غری فارسی ترکیب اور متنبین اور ذہنی الفاظ کا بوجھ چھپاؤنے اردو کی گردن پر ڈال دینے ہیں کہ وہ اس کی مضبوطی نہ نہیں دھونکی۔ یہ اردو کی ترقی نہ نہیں ستری دے۔ کو شینیں یہ صرف چھوڑ دے کہ اردو غفلت ہو۔ غفلت کی تصویروں دے وہ مردود ہو دے۔ جو فصاحت و سادگی میں دے وہ ان ہیچیز کا تصور دے۔ میں کہتا ہوں۔ یہ گھر کوئی خواجہ صاحب دے سیکھے۔"

خواجہ صاحب نے سادہ و سلیس زبان کو تو اپنایا، لیکن ان کا اصل کمال اس میں ہے کہ انھوں نے نہ تو ایسا طرز اور ایسا پیرایہ بیان اختیار کیا کہ خشک و روحانی و اصلاحی مباحث کو ذہب یا تصوف کے دائرے سے نکال کر ادب میں لے آئے۔ ان کی تحریروں کا غالب محرک شاید یہ جذبہ ہے کہ ان کی آواز دل سے اٹھے اور دل پر اثر کرے۔ خود انھوں نے اعتراف کیا ہے "یہ تحریریں ان کے لیے ہیں جو دل رکھتے ہیں۔" مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ :

"جو جہ حسن لطیف کی عبارت میں جو نہ چلا دے، جو بیدار ہی نہ دے"

بہت کو غفلت کی طرح شگفتہ نہ کر دینا چاہیے۔

لیکن یہ خوبی ان کی سب تحریروں میں یکساں نہیں ملتی۔ خواجہ حسن نظامی نے دینی مضامین بھی لکھے، قصے کہانیاں بھی لکھیں، تاریخی واقعات بھی لکھے، اخبار نویس اور صحافت بھی کی، لیکن ان کی عبارت کے جوہر ان جھوٹے مضامین ہی میں چھلکے ہیں جن میں سیدھی سادی باتوں کو انھوں نے اپنے جو خیل یعنی شریکی تخلیقیت سے "پھول کی طرح شگفتہ" کر دیا ہے۔ یہی وہ تحریریں ہیں جن کے ذریعے انھوں نے مرفیانہ مضامین کو تصوف سے نکال کر ادبی سطح پر پیش کیا۔ یہ مضامین چھوٹی چھوٹی معمولی چیزوں پر ہیں مثلاً دیاسلانی، لائٹن، کوئلہ، پتھر، تیلی کا تیل، سکھتی، اوس، روٹی، انوٹی، پسینہ، چکی، ایسی

تحریروں میں بات سے بات پیدا کرتے ہوئے جس طرح تخیل اور تخیل کے پیرائے میں خواجہ صاحب نے بذکرہ سخی کا حق ادا کیا ہے، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے، اردو میں مضمون یعنی انشائیہ کا وجود تو پہلے سے تھا اور تخیلی مضامین یا کہانیاں بھی لکھی جا چکی تھیں، لیکن اس نوعیت کے نادر انشائیے جن میں تصوف و اہمیت کا مزاج ہو، اس سے پہلے نہ تھے۔ اس رنگ کی ابتدا کرنے والے خواجہ صاحب ہی تھے، اور یہ انھیں کے ساتھ ختم بھی ہو گیا، اگرچہ بہتوں نے تقلید کی کوشش کی لیکن کسی سے نہج نہ سکا، خواجہ صاحب کی کاروباری دینی اور صحافتی تحریروں کے مقابلے میں معمولی چیزوں پر لکھے گئے یہ چھوٹے چھوٹے مضامین ہی ان کا اصل ادبی کارنامہ ہیں، اور یہی، دو ادب میں ان کی شہرت اور بقا کے ضمانت بھی ہیں۔ پال و ایری نے زبان کے ادبی استعمال کے بارے میں بڑی پختہ بات کہی ہے کہ زبان کا مقصد جو کہ سب سے اس لیے عام زبان سنانی کی ترسیل کے ساتھ ساتھ تحلیل ہو جاتی ہے، یعنی الگ سے اس کا کوئی وجود باقی نہیں رہتا۔ اور اگر وجود باقی رہے یعنی زبان اپنی حیثیت سے قائم بالذات رہے تو یہی اس کی اہمیت کی بجا ہے۔ خواجہ صاحب کے مفرد اس اعتبار سے ادبی امتیاز کے حامل ہیں کہ ان میں مطالب کی ترسیل کے ساتھ ساتھ زبان کی اپنی حیثیت بھی برقرار رہتی ہے۔ ان مضامین کے انشائیہ کی زبان ان کی خوبی نے بنایا ہے جس کی شہرہ باندی، فکری قدرت، بات میں بات پیدا کرنے کے، نگار اور سامنے کی چیزوں میں روحانی جہت دیکھنے کی صلاحیت سے ہوتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کی سلاست و لطافت اور دزمرے و دھارے کی سب نے داد دی ہے، لیکن ان کی شریک نسبت یا ہم عصر میں طرح طرح کی آزادی یا نالاستی ملایا جاتا ہے، اسلوبیاتی اعتبار سے وہ مناسب نہیں ہے۔ اگرچہ خواجہ صاحب سے محترمین آزاد کا اپنا معنوی استوار سلیم کیا ہے، لیکن ایسا صرف تخیل کے انداز ہی کا حکم ہے جو بہر حال خواجہ صاحب کے یہاں بڑے پیمانے پر نہیں ملتا۔ خواجہ صاحب کی شریک مزاج محمد حسین آزاد کی شریک جو انتہائی مزین اور سلیس شریک ہے، بنیادی طور پر مختلف ہے اس طرح جن لوگوں نے خواجہ حسن نظامی اور غالب کی شریک ذکر ایک سانس میں کیا ہے، اور کہا ہے کہ اس فرق صرف اتنا ہے کہ غالب کی شریک و طاقت کی جگہ خواجہ صاحب کے یہاں سوز و گداز نے لے لی ہے، تو یہ بھی بچھڑ نہیں، کیونکہ اسلوب و شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے اور دونوں کی شخصیتوں میں قطبیں کا فرق ہے۔ کہاں غالب کی انشائیہ اور کہاں خواجہ صاحب کی سہرہ دگی! کہاں امارت کی خوبیاں اور کہاں عموماً اسے خطاب کی ضرورت۔



مکالمے کے استعمال سے البتہ دھوکا ہو سکتا ہے۔ غالب کے یہاں مکالمے کا استعمال ذاتی وجہات کے اظہار اور ایک نئے ادبی طرز کی طرح ڈانٹنے کے لیے ہے، جبکہ خواجہ صاحب کے یہاں یہ عوام کے دل تک پہنچنے کے لیے ہے۔ چنانچہ اس سوال کو بعد میں لیا جائے گا کہ اگر خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کا رشتہ کسی سے ملتا رہے تو اس کا اثر کیا تھا جو کون ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی شہر کی ایک نمایاں خوبی اس کی دہشتی اور ہمدردی ہے۔ ان کے بیشتر مضامین میں ایک مقام پر پہنچ کر مناجات کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سطح پر ان کی شہر کے جوہر کھلتے ہیں۔ لٹاوا حدی نے تصدیق کی ہے کہ خواجہ صاحب کو مضامین میں حالات میں سو جھٹکتے تھے، گانے یا سماع میں، تھیٹر یعنی ڈرامے میں یا کسی آشفستہ حال عاشق کو دیکھتے سے۔ اس سے غالبانہ کے حساس دل پر چوٹ سی لگتی تھی اور یہی چوٹ شہر کی حقیقت میں اپنی طبیعت کی راہ تلاش کر لیتی تھی۔ ذیل کے اجزائے میں اس کی محبت ملاحظہ ہو :

”میری بیٹی خوربانو نے پاؤں پارہ قرآن شریف کا منج سے شام تک یاد کر لیا ہے  
 پکانے والے نے آنا گوندھا تھا // اب روٹی پکا رہی ہے // سگریں اس کو کھڑکی  
 کانی چادریں / عرس کے سبز غلاف میں / اجیر کے صندل میں / دہلی کے نغمہ ام الدین  
 میں / ناز کے بھدے میں / بیوہ کی آہ سرد میں / تیر کی آہ سرد میں / تیر کی چہنم تر  
 میں / مظلوم کی مایوسی میں / نالہ کی خود فراموشی میں / ڈھونڈ چکا // ہر دروازہ  
 کی گندی بجا چکا // آنسو بھی بہا ہے / ہاتھ بھی پیلا ہے / لیکن اس کا دامن نصیب  
 نہ ہوا // میں نیا گرفتار نہیں ہوں // میری اسیری پرانی ہے // تجراب بھی تھکے کو فریاد  
 کوئی نہیں آتی // اس کی ناز برداریاں نہیں جانتا / کوئی ہے جو مجھے بتائے کہ میں اسے  
 کیوں کر پاؤں //“

(کچھ والے خدا کو کیوں کر پاؤں)

”موسیٰ کے زمانہ کا چر داہا بتو / تو تھکے کو اپنے گھر ملاتا / پاؤں دباتا / سر دھلاتا /  
 ٹھنڈا دودھ پلاتا / تو ستوتا / تو نہ بھٹکتا / تو ستوتا / تو نہ لگاتا / روتا / روتا /  
 جاتا / تو روتا / بیروں پڑتا / ہاتھ جوڑتا //

داتا تو کہاں ہے / میرے سن کی جتا کے دیکھ ہار / مولا / مولا / سن / انجمنوں  
 میں ہوں / گردنوں میں ہوں // بے تزاری دیکھ / آہ ذرا دیکھ / اشک باری دیکھ //

لا آنسو دے / ان میں نہاؤں / سوزش دے / تراپوں / لوٹوں / تجھ کو پاؤں /  
 بلال کا دل دے / اور آتاس پر ٹکراؤں // عزت تجھ سے ہے / ذمت تجھ سے ہے //

میرے پر بھو بھگوان // اپنے بھگت کے بس میں آجا / دے جا / دنا جا //

یہ رات کیونکر گزرتی تو یاد آتا ہے / کیونکر کو تاسا ہے / اپنے داس کو درشن  
 دے / روپ دکھا / جلوہ افروز ہو / آنکھ بے ہوش / اور من منتوش ہو / کس کا طعن /

کیسا این / تیری رحمت کا چشمہ / اور اس میں انسان / اس میں ہیں دونوں جبک //

دین / اندھیری / بدل کانی / رستہ بھاری // دشمن سر پر / غفلت دل میں // ہاتھ پکڑا /

بھگوان / میں قربان // تجھ کو دیکھوں / اور نہ دیکھوں کوئی / سب ہوں / تم کو کچھ کرشم //

شکوہ والے / طاقت والے / تو ہیں / اور سنگینوں والے / زخموں اور مریم والے /

ذکر کے کرتا سکھ سرور / ترے بھوکے / تیرے پیاسے // یہ ہے اچھا / تو ہو پاس /

پھول بھی تو / خار بھی تیرا / نو بھی تو / ناز بھی تیری / آنکھیں میری / سب کچھ تیرا / اور میں  
 کے اندر ڈیرا تیرا / بس میں آ بھگوان //

اگر ہے حاضر کچھ کداری / عشق کی گئی جتا باری / مست بکاریں / دست بر جائیں

ازد کو تیاگیں / نکل جو جائیں / شرب پیئیں / کتہ دیکھیں / بیچ سمندر مجنونا / مہر

بہو گنجیں / گرجیں / ان کے آگے چل کر گزریں / تیرے سب سینوں پر / دشمن مجھ سے

سنگینوں پر //

(بھگت کے بس میں آ بھگوان)

یہ شہر تخیلی سر شاہی کا پتہ دیتی ہے، اس سینے دار شہر کے ساتھ اس کی آہ زخموں اس کا صوفی آہنگ اور  
 متوازی کلیموں کا فیرا رویہ و غیر شعوری استعمال۔ (سیمیون لویو، SAMUEL LEVIN) نے زبان کے  
 دلی صحن کی ایک پہچان COUPINGS کے استعمال کو نو دیا ہے یعنی یہ کہیں یا صحنی وغیرہ کی ہم آہنگی  
 یا بحر میں موسیقی، صحنی یا دوی مطابقت پر۔ خواجہ صاحب کی شہر میں قدم قدم پر اس کی نمایاں ملتی ہیں۔

علم بریل میں سمجھ و درک کا تصور پایا جاتا ہے، لیکن دونوں کی بنیاد صرف یاد رکھنے کی محدود اور جملہ مطابقت پر ہے، جبکہ COUPLINGS کا تصور اس سے کہیں زیادہ متحرک، وسیع اور جامع ہے اور ہر طرح کی حرفی و مخفی اور صوتی و مطابقت اور توازنیت پر حاوی ہے۔ مثلاً لکھنا کسی جگہ اسے خواہ وہ ایک نقطہ کا ہو دو کا یا زیادہ کا یا فعلی کی جگہ فعلیہ نیز مطابقت صرف حروف کی نہیں، صوتی نظام کی یا ورے اجزائے کلام کی بھی ہو سکتی ہے۔ خواجہ صاحب کے یہاں جگہ جگہ پر یہ چیز فطری طور پر پیدا ہوئی ہے۔ اور جو اقتباس پیش کیا گیا اسے اس نظر سے ایک بار پھر دیکھ کر لیا جائے۔ دو آڑی ٹیکرٹ کے درمیان جتنے کلمے ہیں ان میں باہر چڑھ کر توازنیت ہے۔ یہ توازنیت کی قسم کہ جس کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ صرف ایک نظر دیکھ لینے ہی سے اس کا احساس ہوگا کہ اس بشر کی موسیقیت اور ادبیت میں اس فیورادی توازنیت اور مطابقت کا گہرا ہاتھ ہے۔

ان تمام مجلسوں میں خطاب کی کیفیت ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں خطاب کہیں خدا سے ہے، کہیں بہ جان اشیائے اور کہیں ہزاروں لاکھوں ارادت مند انسانوں سے۔ اس شریں مکالمے سے کام لینے کا؟ اور بھی یہی ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے اسے مکالماتی نثر کا نام دینا مناسب نہ ہوگا۔  
خواجہ حسن نظامی کے مکالماتی اسلوب نے کہیں کہیں سلیانی زبان سے بھی فیضان حاصل کیا ہے۔ غزل کے انداز، ہجلیات کے انساؤ و مضامین میں موقع محل کی رعایت سے دہلی کی عورتوں کی زبان اور مردوں کی چمک دکھائی جاتی ہے:

”یہ غریب نہیں، بڑی قطار ہے۔ میں نے آواز دی کہ درانچے کو سلا دے  
تو کانوں میں بول مار کر چپ ہو گئی اور سنی ان سنی کر دی؟“

میکھاٹ کے سنو  
”تہو رخان کی بیوی آخر کا نتر و شش کر مل کر کباب ہو گئی اور دانت ہیں کر  
ہوئیں۔ اللہ اللہ اس جی کی سی آشکور والی تو یہ دل لگے۔ اگر اس کی جوتی پکڑ کر بھری  
محفل میں جوتیاں لگوائیں تو میرا نام ہٹ کر دکھ دینا؟“

اور آدنی اندادنی

”کیا اس کی منامتی ہے یا کانوں سے بھری۔ ہونچے کے پٹنے کی اسے نہ نہیں

ہوتی یا قصائی ہے کہ نئی سی جان کو بھر کا رکھا ہے۔“

سیونی کی شعلیں

اس نثر کی ایک اور خوب اس کا پرکرتی احساس ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے کئی مضامین کے منوانات یوں ہیں ”ہر دوری گنگا کے کنارے“، ”چٹا سن ہوتی“، ”س کے بھرتہ قد سے من“، ”ہم ہیں  
بالک ایک چٹا کے“، ”بھگت کے بس میں“، ”جھگولن“، ”پرہیسی ستریم دیکھی تہا دی پریت“، ”میں ان کھٹا“، ”غزل  
کی دبی آواز“، ”من کہ ایک دھول“ کاغذی کھاٹ پر“، ”رم آپریش“، ”ایک برہم دوستو ناہستی“۔  
لیکن ان منوانات سے یہ خیال نہیں ہونا چاہیے کہ خواجہ حسن نظامی کی پرکرتیت صرف انھیں مضامین تک  
محدود ہے۔ یہ چونکہ ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ ہے۔ اس کی جھلک ہر جگہ دیکھی جاسکتی ہے، اور اس کا  
معنوی اور سادہ بینی بستہ لوک ساہتیہ کی اس فطری روایت سے مل جاتا ہے جو صوفیہ حضرات کی لوی راہگی  
کے طور پر ہر دور میں کم و بیش موجود رہی ہے۔ ہندوستانی ادبیات اور یہاں کے لوک ساہتیہ میں صوفیہ کا  
جو پیش ہوا حصہ ہے وہ دھرتی کے اسی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسی روایت کا ایک سرا عبد و سلی  
کے ہندوستانی سنگیت سے اور دوسرا ادبیات سے جزا ہوا ہے۔ کہیں یہ احساس رنگ و گیتوں میں  
دھن کو ابھرتے ہے، اور یہیں یہ بولیں، ٹھہریں، اور سے دھپلا اور سنگیت کے بول بن کر کانوں میں رس  
کھوتا ہے۔ قدیم صوفیہ حضرات سے ہندوئی کے جو کلمات، اور تا یا ریتہ غزلیں منسوب ہیں۔ وہ بھی ان کی کیفیت  
کی تصدیق کرتی ہیں کہ صوفیہ کا رشتہ ہندوستانی زبان کی لوک روایت یعنی عوامی روایت کے کبھی قطع  
نہیں ہوا۔ حضرت ابوفریح شکر ہوں، حمید الدین ناگوری، شرف الدین بریلی قلندر ہوں، نظام الدین  
الہ آبادیوں یا پران، بدین غریب، ہندو نواز گیسو داس یا بہار الدین باجن، ہندوستانی زبان کے لوک ساہتیہ  
کے آدیس نقوش انھیں حضرات کے یہاں ملتے ہیں۔ امیر خسرو اس روایت کی نہایت دلکش تصویر پیش  
کرتے ہیں۔ امیر خسرو کو اگر اس کا نقطہ آغاز تسلیم کیا جائے تو خواجہ حسن نظامی اس کا نقطہ ارتقا ہیں۔ آج  
سے پچھرات سو سال پہلے کی بات اور تھی۔ اس وقت زبان نا پختہ اور ن گزشتی اور صوفیہ حضرات عوام  
سے خطاب کر کے کے لیے ملی جلی زبان کو اختیار کرنے پر مجبور تھے، لیکن بیسویں صدی میں جب زبان  
سے معیار اور اسامیہ ترقی کی کئی منزلیں طے کر چکے ہیں، یہ خود طلب ہے کہ خواجہ صاحب کو معیاری زبان  
میں بولنے کی آئینہ نش کی کیا ضرورت تھی۔ بات دراصل اردو کے عوامی مزاج کی، اس کے نسلی



تقاضوں کی اور اپنی دھرتی پر سیر رکھنے کی یعنی لاکھوں کروڑوں لوگوں سے ان کے شعری انداز سے شعری احساسات کی سطح پر ان سے ہم کلام ہونے کی ہے۔ خواہ جس نظای کی شری سے ظاہر ہے کہ ان کو عوامی تقاضوں کی ارضیت کے اس راز کا عرفان تھا۔ ان کی تحریریں اکثر جگہ ان کا پرکرتی احساس ہے تاہم انہیں کبر سانسے آتا ہے اور پھر ٹوپے کے پورے اجزا ہی کیفیت میں جو جاتے ہیں۔ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ خواہ جن نظای کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے روحانی اور اخلاقی مسائل کو مذہب یا تصوف کے دائرے سے کمال کرادب میں داخل کیا۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ انہوں نے اپنی ادبیت کو پرکرتی احساس سے جلا دی، اور اس کا رشتہ لوگ ساہتیکی صدیوں پرانی اس تاریخی روایت سے جوڑ دیا جس کی کاغذی تدبیر صوفیہ کے بہت ہی ملتی ہے، اور جس نے تصوف اور مکتبی تحریک دونوں سے فیضان حاصل کیا تھا۔ خواہ جس نظای کو ان کی ارضیت اور پرکرتی احساس کی بنا پر اگر روز و نشر کا نظیر کبر آبادی کہا جائے تو نامناسب نہ ہو گا۔ دونوں رسمیات سے بالاتر تھے دونوں کی زندگی بے لوث اور بے ریا تھی، دونوں عوام کے لیے لکھتے تھے، دونوں کی ترغیب زہنی کا تعلق عوام کے تقاضوں سے تھا اور دونوں کی طاقت اور تخلیقیت کا ارزاں کی عوامی وابستگی میں پوشیدہ ہے۔ دونوں نے اسی اصناف کو اپنایا جن کا اس وقت زیادہ رواج نہیں تھا یعنی نظیر نے نظم کے مختلف سانچوں کو اور خواہ جس نظای نے مضمون نگاری کو، اور دونوں نے اپنی تخلیقی، ویرانی خدا معلولی آدمی سے اور دھرتی کے سینے سے حاصل کی۔

لوگ روایت سے صوفیہ کی وابستگی میں اور خواہ جس نظای کی وابستگی میں ایک ہلکا سا فرق ہے۔ وہ یہ کہ جن صوفیہ کے یہاں کرشن جی اور دد سے ہندوستانی اساطیر و علائم کا ذکر ملتا ہے۔ وہاں اکثر و بیشتر ہندوستانی احساس اور اساطیری احساس کی دوا لگ الگ سطحیں پائی جاتی ہیں اس کے برعکس خواہ جس نظای کے یہاں یہ دونوں سطحیں گھل مل کر ایک ہو گئی ہیں، اور ان کی تخلیقیت ایک طرح کے رموز و علائم سے دوسری طرح کے مضامین کو شدت تاثر اور دل کو چھو لینے والی کیفیت کے ساتھ ادا کرنے پر قادر ہو جاتی ہے۔ اساطیری اور تاریخی رموز و علائم کا ہندی اشتراط و نیز معنوی توسیع پسندی اور ہم آہنگی اتنے بڑے پیمانے پر ارد و نشر میں کہیں اور دکھائی نہیں دیتی۔ اس طرح خواہ جس نظای نے ان رموز و علائم کو جن کا خلق دھرتی کے رشتوں اور نسلی تقاضوں سے ہے، ایک نئی معنوی جہت عطا کی ہے جو بجائے خود ایک تخلیقی شان رکھتی ہے۔ بعض مضامین پورے کے پورے اس رنگ

میں ہیں یعنی کو وہ ایک رنگ میں شروع کرتے ہیں، پھر دوسری کیفیت طاری ہو جاتی ہے، اور بالآخر دونوں کیفیتیں گھل مل کر ایک مخلوق کیفیت کو راہ دیتی ہیں مثلاً "صفت الست کی دعا" یوں شروع ہوتی ہے:

"بھلی میں چھٹکے فاصلہ چاند میں چھٹکے فاصلہ رات کے چھٹکے  
سورج کی روشنی، آسمان کی لذتی، دنیا کی روانی، کھل کی سنسنائی، دلیری  
و دل داری کے نالک غرض کی اقامت میں جد، دل کے گھر، ارض میں خدا  
ہم تیرے آگے ہاتھ جوڑ رہے ہیں، اگر تو غرض پڑھے تو ہم کو سرسلا کر  
فرش میں رہے تو نہ وقت و تابوت قدی حاضر نہ۔ اگر تو غرض جگمگ رہے تو  
ہم کو بھی خیر جگمگ نہ پہنچا۔"

میں اس کے بعد یہ دوسری کیفیت ابھرتی ہے:

"دھرتی پر چھو نہ شوق، بوم آغا، اگر تو نہ رہے تو ہم کو سوگ بنا دے۔  
مزا کلا رہے تو خدای شکلیں بھی بنا دے، سنگن فن جاء، سا کار ہوا اور اپنی  
بدیم شکلی کو دنیا میں بدگٹ کر، خیر کہیں دھرتی یاد نہ رہے، نیو دے ہو اکبر کو  
دیکھیں، اسے ملنے کے سیاہ پوش مکان پر نظر خاص نہ کھینے فارغے.....  
اسے ہر دار و در، دار سے نہ دھنے فاصلہ ہم نہیں دلا رہے ہیں کون تو ہی دھے  
اور کوئی نہ ہیں، تو نہ ہو تو کچھ بھی نہ ہوتا، اگر سو کچھ دھے، کچھ بھی نہیں  
نہیں تو دھے اور نہں۔"

اسی طرح ایک مضمون جو "منظر فراق" یعنی وفات الرسول کے بارے میں ہے، یوں شروع ہوتا ہے:

"پہلی کہ سنی لی نہ غارتہ کی مسرودی دیکھی نہیں جانی، سنت پناکی  
جانی سنت نہی کی من موہنی، مرج کائنات کے سنت دے بڑے ستام  
سند کی مسطور زلف، جہد ہی کی گود میں پلنے والی، کبھی ادا اس، بڈ، نان  
سور شوں کو گود میں دے بیٹھی دھے، اس کی زانہ خالی اس کے  
خاندنوں دے چھو رہی دھے۔ آج اس کا دھے دنیا دھے سند مسرودہ دھے؟

"اچھی! کیا لڑی ہیں کو بھول گئے، ایک خط کے پیرائے میں کہا گیا ہے جس میں اہمیت کی

سُسرال کی طرف سے مدنی نیکنے سے خطاب کیا گیا ہے۔ سارا مضمون زمینی احساس کی تقلیب اور توسیع پر مبنی ہے۔ چند نکلے ملاحظہ ہوں :

”ہائے بابل و دین یاد آتا ہے جب میں آپ کی انگنائی میں کھینچتی پھرتی تھی اور آپ مجھ کو بیٹھی بیٹھی نظروں سے دیکھتے تھے۔ میں بگڑتی تھی۔ آپ سنوارتے تھے۔ میں روتی تھی آپ آنسو پونچھتے تھے۔ میں فہم کرتی تھی آپ ناز برداری کرتے تھے۔ میری فکر میں آپ نے رات کو سونا چھوڑ دیا تھا۔ سات سات دن غائے جس کے لیے جرتے تھے۔ وہ بھی پوئی قسمت کی گیند ہے۔

ایچھی بابل میرا بیاہ رچا دوا / ایچھی بابل مجھے دھندلی لگا دوا / ایچھی بابل میرا منڈھا۔  
چھوڑ دوا / سب پریتوں کے ہنس کھڑا دوا / سب ہانوں کے پھول پتے منگوا دوا / مجھے سہاگ کی پھولیاں پھانوا دوا / اپنی لڑائی کو قبول نہا دوا۔ وہ تم ہی پر اسرار رکھتی ہے۔“

”مدنی شام سندھ کی مری میں بھی خواجہ حسن نظامی کے اس اسلوبیاتی اختلا کا کوئی واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے :

”دلفون والے پتھر پارے / غریب باسی / موہن گنہیا کی بانسری کے بلندی /  
جھاری پرست میں کھڑے ہو کر ایسی بکائی / کہ جنم جنم کے دکھ کیش دور ہو گئے / مریا آتما۔  
جو، شریر، سب کو سرشار دھوکے بنا دیا /

”مگر اب زماؤ گزر گیا / راتیں بیت گئیں / شام سندھ کی مری کی آواز سنائی  
نہیں دیتی / جنگل کے ہرن / ہانوں کے سدا / آم کی ٹہنی / سب اس پیاری اور سر ہلے صدا  
کی راہ دیکھ رہے ہیں / جس کی کوک کھجور میں ہو کر پیدا کرتی ہے / برسات کا موسم قریب آیا /  
کالی گٹھائیں منڈا منڈا کرتی ہیں / اور کرشن گٹھیا کی بانسری کو ڈھونڈیں / کوئی پتا کجھ دار  
سکھ کی سبیلی ایسی نہیں جو شام سندھ کو سندھ لیا لے جائے /

یہ مضمون اب ختم ہوتا ہے :

”آہ وہ دیکھو / شام سندھ مری کے لیے بن سے نکلے / وہ ہمارے سینا بستی تیر  
کمان سنبھالے ننوار ہوئے / اب کوئی دم میں مر گیا ہے گی / اور میں کی بولی

بر سے گی / ندی نامے ٹوٹے تھے / گنگا جنا پیا سی نہیں / گھٹ کے نیرتہ سونے  
تھے / بھگتی کا قہار کال پڑا / ست کے گلے جنہاں پڑا /  
”اب مرگ کی ترشنا دور ہوئی / اور جنسا من کا نور ہوئی / اب ہر کی آمد آمد ہے /  
اب ہر کی آمد آمد ہے / سنسار کا دانا آتا ہے / اور ہر کا جھنڈا آتا ہے / ہنس کی مری  
مور سنبہ / اور پسنگ کا مسور ہے یہ /

اس اقتباس میں اور اس سے پہلے جو اجزا پیش کیے گئے، ان میں اس صریح دعوئی و صریح مطابقت و متوازنیت کی جھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی شاعری کے اس مطالعے کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک منفرد اسلوب اور طرزِ خام کے مالک تھے جس میں دہلوی زبان کا چٹخارہ اور دھرتی اور ممدورے کا لطف، سادگی اور سادست، باکچین و سنگتی اور بے تکلفی و بے ساختگی کی جملہ خوبیاں توہیں ہی، لیکن ان کا کارنامہ یہ ہے کہ جہاں انھوں نے خشک مذہبی اور اصلاحی مباحث کو تفسوف کے دائرے سے نکال کر ادب میں داخل کیا، وہاں ان کا رشتہ ہندوستانی لوگ سامیتہ کی پرکرتی روایت سے بھی جوڑ دیا۔ اس رنگ کی تقلید کی کوشش بیسیوں نے کھائی لیکن کوئی اسے پانہ نہ سکھا۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر کا نسب نامہ محمد مصطفیٰ آزاد یا غالب سے ملانا مناسب نہیں، البتہ اگر اس کا رشتہ ملنا ہی ہے تو اس کا سراغ اس سے بھی پہلے کے زمانے میں لگانا چاہیے۔ خواجہ زمینی، احساس کی اس نثر کا اگر کوئی جہتر امجد ہو سکتا ہے تو وہ میرامن دہلوی ہیں۔ دونوں کے یہاں دھرتی کی برباس ہے۔ دونوں کے یہاں دہلوی زبان بغیر کسی تفسیق کے سامنے آتی ہے۔ دونوں کے یہاں سارا زور لطف و تاثیر پر ہے۔ دونوں کی عبارت میں بولی بھولی، کہاوتوں اور دوہوں کے اجزا تحلیل ہو گئے ہیں، اور اس حیرت میرامن کے زمینی، احساس کی دین کا رشتہ خواجہ حسن نظامی کی ارضیت سے مل جاتا ہے۔ دہلوی اردو کو سنوارنے، نکھارنے اور اس کے بچن روپ کو پیش کرنے والوں کا جب جب نام لیا جائے گا، خواجہ حسن نظامی کا ذکر احترام سے کیا جائے گا۔

کی تاریخ کے پس منظر میں کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ شروع ہی سے اس میں اسالیب کے دو دھارے ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں اور اردو کے لسانی مینیس کی تشکیل میں مدد دیتے رہے ہیں۔

اتنی بات واضح ہے کہ ہندوستان کی تاریخ میں اردو ایک عجیب و غریب مغالطے کا نام ہے۔

یہ مغالطہ دو عظیم ایشیائی تہذیبوں اور دو اہم لسانی گروہوں کے درمیان ہوا تھا۔ اس لحاظ سے اردو

نام ہے ایک تہذیبی اور لسانی توازن کا جو ایک طرف ہندو آریائی اور دوسری طرف سامی و ایرانی عناصر کے درمیان صورت پذیر ہوا۔ اگر اس توازن کو ایک طرح کی "قدر" تسلیم کیا جائے (جو یہ یقیناً ہے) تو

ماند پڑے گا کہ جس طرح کوئی اخلاقی قدر کسی شخصیت میں یا کوئی تہذیبی قدر کسی دور میں اپنی سو فی صد

مکمل حالت میں نہیں ملتی، بلکہ کوئی شخصیت یا عہد اس کی تکمیل کی کوشش ہی میں اپنی کامیابی کی حد تک

اس سے منسوب کیا جاتا ہے، اسی طرح ہر دور کے کسی ایک اسلوب کو بھی اردو کے لسانی توازن کی مکمل شکل کے

طور پر پیش نہیں کیا جاسکتا۔ کسی بھی قدر کی طرح اردو کا لسانی توازن بھی ایک "نقص" محض ہے، جس کا سو

فی صد حصول نامکمل العمل ہے۔ البتہ جو اسلوب اس توازن کو پالینے اور اس کے فطری ربط و تناسب اور

خوش آہنگی سے انصاف کرنے میں جس حد تک کامیاب رہا ہے، اسی حد تک اسے اردو کے ہنسیاوی

اسلوب سے قریب تر قرار دیا جائے گا۔ اردو کی کئی صدیوں کی تاریخ شاید ہے کہ اس توازن کو پالنے اور

اس سے انحراف کرنے کی کوششیں ہر دور میں جاری رہی ہیں، اور ان دونوں میں عمل اور رد عمل کا

وہ سلسلہ بھی موجود رہا ہے جس سے زندہ زبانوں کے ارتقا میں مدد ملتی ہے۔ اردو میں لسانی امتزاج و

توازن کی تلاش اور اس سے انحراف کی انہیں کوششوں کو اوپر جم نے اردو اسالیب کے دو ہنسیاوی

دھاروں سے تعبیر کیا ہے جو ہر دور میں ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں۔ اپنی مصنویت سے

قطع نظر محض لسانی مزاج کے اعتبار سے گویا لنگ بھگ ہر زمانہ میں جہاں ایک مرزا محمد رفیع سودا رہا

ہے، وہاں ایک میر تقی میر بھی رہا ہے۔ اسی طرح ایک میر عطا خان تحسین کے بعد ایک میر امن، ایک ناسخ

کے دور میں ایک آتش، ایک شاہ نصیر کے بعد ایک ذوق، ایک رجب علی بیگ سرد کے زمانے

میں ایک غالب، ایک محمد حسین آزاد کے ساتھ ایک حالی اور ایک ابوالکلام آزاد کے ساتھ ایک مولوی

عبدالحق کی موجودگی اردو اسالیب کے انہیں دو رجحانات کی تصدیق کرتی ہے۔ ایک لسانی دھار عربی

فارسی عناصر کی طرف جھکنے اور ان کی مدد سے زبان میں پُر سکون اور غیر عام فہم الفاظ و تراکیب کے استعمال

## ذاکر صاحب کی نثر، اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال

ڈاکٹر ذاکر حسین کی تربیت اقتصادیات میں ہوئی تھی، لیکن ان کا دل قوی کارکن کا اور ذہن ادیب کا تھا۔ ماہر تعلیم ہونا یا ادیب بننا ان کی زندگی کا کبھی مقصد نہیں رہا، لیکن جس طرح ان کی قوی لگن نے انہیں معلم سے ماہر تعلیم بنادیا، اسی طرح ان کی تخلیقی صلاحیت اور شائستہ متانت نے ان کی ہر بات میں ادبیت کی شان پیدا کر دی۔ ان کی قومی اور تعلیمی خدمات نے انہیں اردو میں زیادہ نہیں لکھنے دیا، لیکن جتنا کچھ بھی انہوں نے لکھا، اس کی مدد سے ان کے اسلوب کے بارے میں رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

اردو کا بنیادی اسلوب کیا ہے؟ اس سلسلے میں کرشمید احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں سرسید کے بعد حالی، عبدالحق اور ڈاکٹر سید عابد حسین کی نثر پر یکجا طور پر زور دیا ہے۔ ان مصنفین کے ہاں اردو کے لسانی مینیس (GENIUS) سے آگہی اور اس سے انصاف کی کوشش ملتی ہے۔ اردو ایک انتہائی متنوع اور مشتمل زبان ہے۔ اس کی بنیاد ہندو آریائی ہے، لیکن اس میں سامی، ایرانی اور دراوڑی لسانی خاندانوں کے عناصر بھی برسہا برس کا نظر آتے ہیں۔ صوتیات اور لفظیات کی سطح پر اس اثرات کی کئی مختلف الاصل پر تیں ایک ساتھ کام کرتی ہیں، اسی طرح جملوں کی ترتیب و تہذیب کے بھی اس میں کئی رنگ ملتے ہیں۔ اردو کی اس رنگارنگی اور تنوع کا مطالعہ اگر اس کی رسات، موصدیلوں

نے دُعا اور انشائیہ، سیدین صاحب نے شخصی خاکے اور ذاکر صاحب نے کہانیاں بھی لکھیں، لیکن اصلاً چاروں نے اردو نثر کو علمی کاموں کے لیے استعمال کیا۔ چاروں کے انفرادی اسالیب کی ذیلی خصوصیات ان کے موضوع کی رعایت سے الگ الگ ہیں، لیکن چاروں کا اصل کارنامہ جس کی بدولت انھیں اردو نثر کی تاریخ میں الگ سے پہچانا جائے گا اور جس کی وجہ سے انھیں جدید اردو نثر کے ”عناصر اربعہ“ کہا جاسکتا ہے، یہ ہے کہ اس دور میں انھوں نے اردو کی علمی نثر کے دامن کو وسیع کیا اور ایسے اسلوب کی مثالیں پیش کیں، جو اردو کے بنیادی اسلوب سے نہایت قریب ہے۔

## ۲

ترسیل کے نقطہ نظر سے نثر نگار تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جنھیں مخاطب یاد رہے یا نہ رہے، اپنی ذات ضرور یاد رہتی ہے، دوسرے وہ جنھیں اپنی ذات یاد رہے یا نہ رہے، مخاطب ضرور یاد رہتا ہے، اور تیسرے وہ جنھیں نہ اپنی ذات کا پتہ ہو سکتا ہے نہ مخاطب کا۔ ذاکر صاحب کی نثر کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے مخاطب کو نہیں بھولتے۔ ان کی نثر میں ان کی ذات کچھ اس طرح سے گم ہے کہ مخاطب ہی مخاطب نظر آتا ہے۔ یہ خوبی ہر جگہ چاندنی کی طرح پھیلی ہوئی ہے اور ان کی تحریر کی تاثیر اور دل نشینی میں اضافہ کرتی ہے۔ وہ مخاطب سے براہ راست باتیں کرتے ہیں۔ گفتگو کا یہ انداز ان کے اسلوب کی جان ہے۔

محمد مجیب نے تعلیمی خطبات کے پیش لفظ میں صحیح لکھا ہے:

”ان خطبات میں انداز تقریر کا ہے، تحریر کا نہیں۔ ان میں کوشش کی گئی ہے کہ ... آپ سے براہ راست بات کہی جائے۔“

(ص ۷۴)

یہاں ذاکر صاحب کے اسلوب کے تجزیہ کے لیے مندرجہ ذیل اقتباسات کو استعمال کیا جائے گا:

(۱)

اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں، اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی

کا ہے۔ دوسرا ملکی اور غیر ملکی لسانی عناصر میں ایک خوشگوار توازن کو پانے کی جستجو کا اور زبان کے ٹھیک ٹھاک کو نباہنے کا ہے۔ ظاہر ہے اگرچہ پہلے دھارے کو اردو کے لسانی جینیں سے ہٹا ہوا کہا جائے گا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ یہ اس کے منافی بھی نہیں۔ اس لیے کہ اردو ایک زندہ زبان ہے اور اس میں تاریہ اور تہذیب یعنی لسانی رد و قبول کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ پہلے لسانی گروہ کے ادیب و شاعر اگرچہ فارسی زدگی مشکل پسندی اور بوجھل ترکیبوں کا شکار ہو جاتے ہیں، لیکن جس حد تک ان کی تخلیقی صلاحیت کسی لسانی عنصر کو قبول عام کے درجہ تک پہنچانے میں مدد کرتی ہے، اس حد تک زبان کو ان سے فائدہ پہنچتا ہے۔ دوسرے لسانی گروہ کے لکھنے والے زیادہ تر ان عناصر کو لیتے ہیں جو زبان میں رچ بس چکے ہیں یا جنھیں حلن یا استعمال عام نے قبولیت کے درجہ تک پہنچا دیا ہے۔ یہ لوگ لفظوں کی آرائش یا زبان کے ظاہری شکوہ پر توجہ صرف نہیں کرتے۔ اس کے بجائے زبان کی امتزاجی کیفیت پر نظر رکھتے ہیں اور اور اس کے پوشیدہ امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس گروہ کے لکھنے والوں کے اسلوب کو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر سمجھا جائے گا۔

ذاکر صاحب کا تعلق اسی دوسرے گروہ سے ہے۔ اس کا سلسلہ جدید دور میں سرسید، حالی اور مولوی عبدالحق سے ہوتا ہوا جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بعض کارکنوں تک پہنچا ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے کارکنوں سے ہماری مراد ذاکر صاحب کے علاوہ ڈاکٹر امجد حسین اور محمد مجیب ہے، بلکہ خواجہ غلام السیدین کو بھی اسی صف میں شریک سمجھنا چاہیے۔ اگرچہ جامعہ سے سیدین صاحب کا وہ منصبی تعلق نہیں رہا جو دوسروں کا رہا ہے، لیکن خیالات اور خدمات کے اعتبار سے وہ بھی اسی گروہ کے ساتھ جگہ پائیں گے۔ ان چاروں نے انگریزی کے علاوہ اردو کو بھی اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اگرچہ ایک کا خصوصی مضمون اقتصادیات، دوسرے کا فلسفہ، تیسرے کا تاریخ اور چوتھے کا تعلیم رہا ہے، لیکن بنیادی طور پر چاروں معلم ہیں۔ چاروں نے تعلیم ہی کے ذریعے ملکی اور قومی خدمت کو اپنا شعار بنایا۔ چاروں نے اس سلسلے میں ”پیشلسٹ نظریہ“ کو اپنایا۔ چاروں نے کچھ اپنی افتاد ذہنی کی وجہ سے، کچھ قومی خدمت کی ضرورتوں کے پیش نظر، اور کچھ گاندھی جی کے خیالات کے نتیجے کے طور پر انتہائی دل نشین پیرایہ بیان اختیار کیا اور دل کی بات دل تک پہنچانے کے لیے نسبتاً عام فہم اور آسان اسلوب کو اپنایا۔ چاروں نے تخلیقی نثر کے نمونے بھی پیش کیے۔ (محمد مجیب صاحب اور عابد صاحب



”نظیم چاہتے ہیں جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے، اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقویٰ کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں، اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں، تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے چنانچہ ہمارے نئے مدرسوں کی تعلیم نو جوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ گھن گائے کی کہ جب تک ان کے ارد گرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور افلاس، فلاکت رہے گی، اور جہل، بیماریاں رہیں گی اور بد کرداریاں، پست وصلگیاں رہیں گی اور مایوسیاں، یہ چین کی خینہ نہ سونیں گے اور اپنے بس بھر ان کو دور کرنے میں اپنا حق من وھن سب کھپائیں گے، یہ روٹی بھی کمائیں گے اور نوکریاں بھی کریں گے، پھر ان کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی۔ یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دین کی کہ کسی دنیا سے جنت نشاں کہتی تھی، پھر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں، سیو کریں گے اور ایسا بنائیں گے کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے امید غلام باسیوں کے سامنے انھیں اپنے رحمن و رحیم رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لینے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا کہ انھیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے آج اس حال کو پہنچا دیا ہے کہ ان کا وجود محدود دنیا بھول کو اس کی شان رلو بیت پر ایک وجہ سا معلوم ہوتا ہے۔

(تعلیمی خطبات ص ۵۲-۵۵)

(ج۱)

”یہ نصب العین یہ تھا کہ اس ملک کے مسلمانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پالے، سرکاری نوکریاں، پاکر آرام، چین، اور ہاں تھوڑی سی

”حکومت کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے، اچھا ہے۔ یہ چند افراد اپنی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھالیں اتنی ہی قوم خوش حال بھی جائے، اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں وہ ہر طرح کم کی جائیں، مستقبل کے مشتبہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندوں میں حرج نہ ہو اور قوی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں غفلت نہ ڈالنے پائے۔ معاشرت بدلی جائے، اپنی پرانی معاشرت بُری ہے اور بُری اس لیے ہے کہ ایک با اقبال صاحب اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے۔ سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے۔ اس لیے کہ انفرادی ترقی و ترقی کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی۔ حکومت کی جو شکل بھی ہو، اس وہ امن قائم رکھ سکے، محکموں کے معاملات باہمی میں انصاف کر سکے، نوکریاں دے، چند افراد کو مراتب بلند تک پہنچائے کہ اس کا کام نکلے اور ہماری عزت بڑھے۔ مذہب، کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکز رہ چکا تھا، چھوٹا تو کیسے ضرور قائم رکھا جائے، مگر اس طرح کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو، اور ترقی کی راہ میں حائل نہ بنے پائے۔ معاملات پر کہ اہل دنیا سے متعلق ہیں، اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ ابھارا جائے، چپ چاپ تھے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہل دنیا کے اسالیب عمل کو اختیار کر لیا جائے۔“

(تعلیمی خطبات ص ۴۹-۴۸)

(ج۱)

”لیکن اس کے مقابلے میں ایک دوسرا خیال بھی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ وہی زیادہ صحیح بھی ہے۔ یعنی یہ راسخی چیز اور ابتدائی چیز سماج ہے اور اکیلا آدمی، فرد اس کے سہارے اور اسی کے لیے ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ سماج کی حیثیت جسم کی ہے اور اکیلا آدمی یا چھوٹے چھوٹے سماجی گروہ اس جسم کے حصے ہوتے ہیں۔ جسم کے حصوں کو جسم سے اور پتھروں کے ٹکڑوں کو پتھروں سے جو تعلق ہے اس کا فرق ظاہر ہے۔ اس خیال کے مطابق میں سمجھتا ہوں کہ ذہنی زندگی تو بغیر سماج کے ممکن ہی نہیں۔ اکیلا آدمی بطور جانور کے سمجھ



ہیں آسکتا ہے، مگر پورے انسان کی حیثیت سے، جس کی امتیازی خصوصیت ذہن ہے، اس کا تصور بھی ممکن نہیں۔ ذہنی زندگی تو کسی ذہنی زندگی ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ چراغ ہمیشہ کسی دوسرے چراغ ہی سے جلایا جاسکتا ہے۔ ذہنی زندگی کے لیے جو اصلی معنوں میں انسانی زندگی ہے، سماج کا وجود لازمی ہے، مگر اس مذہنک کہ وہ نکل جسم سے وابستہ ہے اور اس کے اندر اپنی خدمت انجام دے رہا ہے۔ ایک حصے کے کٹ جانے سے جسم میں کمی آجاتی ہے، مگر وہ باقی رہ سکتا ہے، مگر حصہ جسم سے الگ ہو کر باقی بھی نہیں رہ سکتا۔ درخت میں ہر ڈالی اور پتی بھی اپنا الگ وجود کرتی ہے، لیکن ڈالی یا پتی کے ٹوٹ جانے سے درخت ختم نہیں ہوتا، درخت سے الگ ہو کر ڈالی اور پتی کے لیے سوائے فنا کے اور کچھ نہیں!

(تعلیمی خطبات ص ۱۳، ۱۴)

(۵)

”تعلیمی نظام ہمارے ہاتھ میں ہو تو اس وقت بھی کیا مدرسے صرف کتابیں پڑھا دینے کے لیے قائم ہوا کریں گے اور ان کا مقصد بھی تندرست اچھے پتے آدمی پیدا کرنے کی جگہ چلتے پھرتے کتب خانے پیدا کرنا ہوگا؟ کیا اس وقت بھی بچوں کی قدرتی صلاحیتوں کا خیال کیے بغیر سب کو ایک ہی لکڑی سے بانٹا جایا کرے گا اور اس طرح قوم کی ذہنی قوت کو، کہ اس کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے، برباد کیا جائے گا؟ یا مختلف صلاحیت والوں کے لیے مختلف قسم کے مدرسے ہوں گے جن میں ابتدائی تعلیم کے بعد بچے جیسے جاسکیں گے اور اپنے خاص رجحان ذہنی کے مطابق تعلیم پائیں گے۔ کیا اس وقت بھی مدرسے اور قوم کی زندگی میں اتنا ہی کم تعلق ہوگا جیسا کہ اس وقت ہے یا بچپن ہی سے ایسے وقتے بھی ملا کریں گے جن سے ہر ہندوستانی کے دل میں یہ بات بیٹھ جائے کہ قوم کی سیوا کر کے ہی وہ اپنی ترقی کی راہ نکال سکتا ہے؟ کیا اس وقت بھی ہمارے مدرسے خود غرضی اور شخصی مقابلے ہی کے عملی ہتھیار بن جائیں گے اور دوسروں کی خدمت اور مدد کے وقتے ان میں ناپید ہوں گے؟ کیا اس وقت بھی مدرسوں کو اس سے

مرد کا رہو گا کہ علم سکھا دیا لیکن علم کے برتنے اور سیرت پر اثر انداز ہونے کا کوئی سامان نہ ہوگا۔“

(تعلیمی خطبات ص ۱۳)

اس تحریر میں وہ کیا چیز ہے جو ذہن کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے؟ جن مسائل کا ذکر ہے وہ علمی اور ملی اور قومی نوعیت کے ہیں، لیکن نثر، لوجھل نہیں۔ کھنے والے کی ذات الفاظ کے پیچھے چھپی ہوئی ہے، لیکن اس کی کشش ہر جگہ محسوس ہوتی ہے۔ زبان علمی ہے، لیکن انداز خشک کتاب کا سا نہیں۔

انتباس (الف) میں جملوں کے دروبست اور افعال کے استعمال کو دیکھیے۔ پہلے جملہ کے چار کلمے جو ”اگر“ سے شروع ہوئے ہیں اور حال پر ختم ہوئے ہیں، فوراً توجہ کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ حال کا یہ صیغہ بعد کے دو کلموں میں بھی جاری رہا ہے۔ اس کے بعد ”چنانچہ“ کے فعل کے استعمال کا ٹرخ مستقبل میں بدل گیا ہے اور آخر تک یہی رہا ہے۔ حال اور مستقبل کے یہ صیغے اردو فعل کی سادہ ترین شکلوں میں سے ہیں۔ انتباس (ب) میں بنیادی خیال یعنی ”نصب العین“ کی وضاحت کے لیے شروع میں مضارع ”پیٹ پال لے“ قابل ہو جانے، استعمال ہوئے ہیں۔ اب پورے پیراگراف میں فعال کو دیکھتے جائیے، معلوم ہوگا کہ مضارع کے استعمال کی جو فضا پہلے جملے میں تیار ہو گئی تھی، وہ پورے پیراگراف میں برقرار رکھی گئی ہے۔ یہی عالم انتباس (ج) اور (د) کا ہے۔ انتباس (د) کی فعلی فضا استنبہامیہ ہے، اور جہاں تک بنیادی معنوی کلمے کی وضاحت کی ضرورت تھی، فعل کا استعمال استنبہامیہ انداز سے ہوا ہے۔ انتباس (ج) میں بھی شروع سے آخر تک فعل کا سادہ صیغہ یعنی حال استعمال ہوا ہے۔

ذاکر صاحب کی تحریروں کو کہیں سے کھول کر پڑھیے، اول تو فعل کے استعمال میں مسلسل ہمواری سننے کی یعنی تبدیلیاں بار بار اور ایک تخت نہیں ہوتیں اور استعمال میں ایک طرح کا توازن پایا جاتا ہے۔ دوسرے بر فعل کے استعمال کی انتہائی سادہ شکلیں سامنے آئیں گی۔ استنبہامیہ سے توجہ برقرار رکھنے میں، مضارع اور حال سے تصویر کھینچنے میں اور مستقبل سے امید بھارنے میں جو مدد ملتی ہے، ذاکر صاحب کو اس کا گہرا احساس تھا۔ ان کے ہاں افعال کی ان سادہ اور ہموار شکلوں کے استعمال کی بڑی وجہ طلب کا تصور ہے، جو ان کے ذہن میں ہر وقت موجود رہتا تھا۔ سادہ افعال کے ہموار استعمال سے مخاطب

نیک بات پہنچانے کے امکانات کئی گنا بڑھ جاتے ہیں۔

ذاکر صاحب کے اسلوب میں ان کے جملوں کی نحوی ساخت کا کیا درجہ ہے، اس سلسلے میں مزید بحث کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ذاکر صاحب کی نثر کے بارے میں ”گفتگو کا انداز“ اور ”خطاب کا انداز“ کی جو ترکیبیں زیر نظر مضمون میں استعمال کی گئی ہیں، ان سے متعلق چند باتوں کی وضاحت کر دی جائے۔ اول یہ کہ ”گفتگو کا انداز“ کے تصور میں ”گفتگو کا لہجہ“ شامل نہیں۔ گفتگو کے انداز میں نثر لکھنے کے لیے ضروری نہیں کہ اُسے گفتگو کے ”لہجے“ میں لکھا جائے۔ دوسرے یہ کہ ”خطاب کا انداز“ کے تصور میں ”خطابت“ شامل نہیں۔ ”خطاب کا انداز“ سے مراد محض یہ ہے کہ مخاطب ہر وقت نظر میں رہتا ہے اور محکم اور مخاطب میں کوئی تیسرا واسطہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس ”خطابت“ سے مراد ایک طرح کے جذباتی، جوشیلے اور مغرب کرنے والے اسلوب سے ہے۔ ذاکر صاحب کا اسلوب اس کی واضح ضد ہے اس کی بنیاد ہی تحسے ہوئے جذبات اور سنبھلی ہوئی عقلیت پر ہے۔ ان کی تحریروں کے چار پانچ سو مضمون ہیں اس عام رنگ سے ہٹے ہوئے صرف دو مختصر سے پر اگراف مل سکتے ہیں:

”کیا اسلام کے پیش نظر جماعت کا یہی تصور ہے کہ وہ الگ الگ افراد کا بس ایک اتفاقی اور افادی مجموعہ ہے؟ کیا اسلام کی مذہبیت ایسی ہی رسمی اور خارجی چیز ہے جیسی کہ ان مدرسوں کے عمل سے ظاہر ہوتی ہے؟ کیا اسلام کی سیاست ایسی ہی عافیت پسندی اور درویش گری کی سیاست ہے؟ کیا شخصی مفاد کی خاطر اسلام اپنے ماعول اور اپنی جماعت کے مقاصد کی طرف سے ایسی ہی بے اعتنائی سکھاتا ہے جیسی کہ ہم نے اپنی تعلیمی کوششوں سے پیدا کی ہے؟ نہیں اور ہزار بار نہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۴۲)

”اور اگر آپ اپنی قومی زندگی کی موجودہ پستی پر مطمئن ہیں تو میں آپ کو بشارت دیتا ہوں کہ آپ کے ثانوی مدرسے ہی کیا آپ کا سارا تعلیمی نظام بالکل ٹھیک ہے۔ اس میں ذرا تبدیلی نہ کیجیے، وہ معاشرت میں اتنی تعلیق، مذہب میں کھوکھلی رسمیت، سیاست میں محکومیت پسندی کے پیدا کرنے، علم میں ذوقِ تحقیق سے اور فنون میں ذوقِ تخلیق

سے فوجوانوں کو بے بہرہ رکھنے اور کمزور جسم، بے نور دماغ اور بے سوز دل پیدا کرنے کے نہایت کامیاب کارخانے ہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۴۴)

یہ کس کی آرزو ہے؟ ان جملوں میں تاکید و تنبیہ کا جو انداز ہے، وہ کس کا ہے؟ لہجے کی اُٹھان میں مقرر کی علمی اور ذہنی برتری کا جو تصور ہے اور ”بشارت“ دینے میں جو طنز ہے وہ کس کے اسلوب کی یاد دلاتا ہے؟ ان جملوں میں ابوالکلام آزاد کے انداز کی جھلک صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ کسی مد تک یہ خطابت کا انداز ہے۔ یہ ذاکر صاحب کا اپنا رنگ نہیں۔ ذاکر صاحب کے ہاں تیزی اور طغیانی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ برتری کے جلوں اور علمیت کی آندھی دونوں سے دور رہتے ہیں۔ ان کی نثر تو جوئے دل نشین کی طرح نرم غرا می کی کیفیت رکھتی ہے۔ وہ مخاطب کو فلسفاتی فضا میں لے نہیں آتے بلکہ نرمی اور خلوص سے اس کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں؛ وہ مخاطب کا احترام کرتے ہیں، اس کی کم علمی پر طنز نہیں کرتے، اس کے ذہن کو ماؤٹ کر کے اُسے اسیر نہیں بناتے بلکہ اسے جگا کر اس کے دلی دردِ داغ سے رابطہ قائم کرتے ہیں؛ یہ ”خطاب کا انداز“ ہے، ”خطابت“ نہیں۔

ذاکر صاحب کی نثر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ چاہے خیال مت ہی مجرد ہے اور موضوع چاہے کتابی فلسفیانہ ہو، کیا مجال کہ ان کی نثر میں کہیں سے پیچیدگی یا ڈولیدگی پیدا ہو جائے۔ وہ فلسفیانہ مباحث کو بھی اسی سادگی اور صفائی سے پیش کرتے ہیں، جس طرح سامنے کی باتیں کر رہے ہوں۔ اس سلسلے میں اقتباس آج دوبارہ ملاحظہ ہو۔ سماج اور فرد کے تعلق کی بحث ہے، لیکن کہیں کوئی مائوس لفظ یا ترکیب استعمال نہیں ہوئی۔ عربی فارسی جمع سے بھی مدد نہیں لی گئی اور عطف و اضافت بھی کہیں نہیں آئے۔ مستعار الفاظ بھی جتنے استعمال ہوئے ہیں، کثیر استعمال الفاظ کی ذیل میں آتے ہیں، نیز جملوں کی ترتیب اور ان کا نحوی ڈھانچہ انتہائی سادہ اور صاف ہے۔

سادگی سے عام طور پر چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال مراد لیا جاتا ہے۔ لیکن ذاکر صاحب کے ہاں سادگی کی بنیاد چھوٹے جملوں کے استعمال پر نہیں۔ اوپر کے اقتباسات میں سے کسی ایک کو اس لحاظ سے نظر سے ایک بار پھر غور سے پڑھ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ذاکر صاحب کے جملے زیادہ تر خانے طویل ہوتے ہیں، لیکن اس کے باوجود نثر پیچیدہ یا مشکل نہیں ہوتی۔ یہ پہلا اس مقصد سے اقتباس (الف) کا

از سر نو تجزیہ کیا جاتا ہے:

(۱)

”اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں / اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی تنظیم چاہتے ہیں / جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے / اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقویٰ کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں / اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں، تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے / جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں / اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے۔ چنانچہ ہمارے نئے مدرسوں کی تعلیم فوجوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ گھن گھانٹے گی / کہ جب تک ان کے ارد گرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور انلاں / فلاکت رہے گی اور جہل / بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں / پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسی / یہ چین کی نیند نہ سوسیں گے / اور اپنے بس بھران کو دور کرنے میں اپنا تن من و جان سب کھپائیں گے۔ یہ روٹی بھی کھائیں گے / اور نوکریاں بھی کریں گے // پر ان کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی، بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی / جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی / دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی // یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دین کی کہ // کبھی دنیا سے جنت نشا کہتی تھی / پر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں // بیوا کریں گے / اور ایسا بنائیں گے / کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے امید غلام باسیوں کے سامنے انھیں اپنے رحمن و رحیم، رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لیتے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا / کہ انہیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے / بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے / آج اس حال کو پہنچا دیا ہے / کہ ان کا وجود محدود دنگا ہوں کو اس کی شان و بوبیت پر ایک دھبہ سا معلوم ہوتا ہے۔“

میں سطور کے اس اقتباس میں صرف چار جملے ہیں۔ پہلا جملہ جو ”اگر ہم دنیا...“ سے شروع ہو کر ”... پھر واپس جائیں گے“ پر ختم ہوتا ہے، ”دوسرا“ چنانچہ ہمارے ”...“ سے شروع ہو کر ”تن من و جان سب کھپائیں گے“ پر ختم ہوتا ہے۔ یہ بھی ”تھا“ جملہ کا ہے۔ اگرچہ تیسرا جملہ ”یہ روٹی بھی... کی بھی کھلے گی“ صرف تین سطور کا ہے، لیکن چوتھا جملہ ”یہ اپنے دینی نصب العین... دھبہ سا معلوم ہوتا ہے“ سات سطور کا ہے۔ اس طرح کے جملوں کو اندوز بان کے طویل ترین جملوں میں شامل سمجھنا چاہیے۔ سات سطور کے جملے کا مطلب ہے عام سائز کی کتاب کے تہائی صفحے کا جملہ! حیرت کی بات یہ ہے کہ اس قدر طویل جملوں کے باوجود ذرا صاحب کی ترصاوت اور عام فہم ہوتی ہے۔ اس کا راز کیا ہے؟

پہلے جملے پر نظر ڈالیے جو ”تھا“ سطور کا ہے۔ یہ شروع ہوتا ہے ”اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں۔ اس کلمے کا

PHRASE  
STRUCTURE

S → NP + VP

ہم مجبور ہیں

VP → N + Adj + V

ہم مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + N<sub>2</sub>

ہم غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + M + N<sub>2</sub>

ہم ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + Adv + M + N<sub>2</sub>

ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → C + N<sub>1</sub> + Adv + M + N<sub>2</sub>

اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

Noun Phrase = NP Conjunction = C

کلمہ اسمیہ، Modifier = N کلمہ فعلیہ، Verb Phrase = VP

کلمہ اسمیہ،

کلمہ فعلیہ،

بالکل ہی ساخت ”اگر ہم انسانیت...“ سے شروع ہونے والے دوسرے کلمے

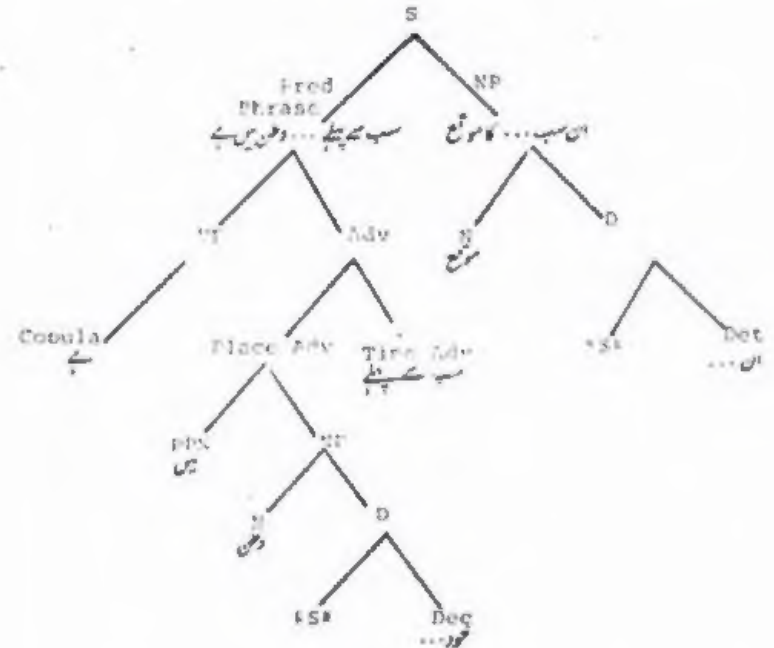
کی ہے۔ اس کے بعد ”جس میں...“ سے شروع ہونے والا تالیفی کلمہ ضمیر ہے

”جس میں دوسرے کلمے“ Relative Phrase کے اسم ”معاشی تنظیم“

کی تعریف ہے۔ پھر ”اگر ہم دولت...“ سے شروع ہونے والا تیسرا کلمہ ہے اور اس کے بعد



”اگر ہم نسل...“ سے شروع ہونے والا چوتھا کلمہ۔ آخری دونوں کلموں کی نحوی ساخت پہلے دو کے انداز پر ہے۔ گویا ان چاروں کلموں میں ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازنیت STRUCTURAL PARALLELISM ہے۔ اس کے بعد معنوی اعتبار سے آدھا جملہ ختم ہو گیا ہے۔ اس سارے نصف جملے کی نحوی ساخت بنیادی طور پر وہی ہے جو چار کلموں کی تھی، یعنی اگر ہم (فعل) ہیں۔ اس کے بعد جملہ کا دوسرا حصہ شروع ہوتا ہے جس کا پہلا کلمہ خاصا طویل ہے: ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے۔ اس کی نحوی ساخت ملاحظہ ہو:



اس تجزیہ سے ظاہر ہے کہ اس طویل کلمے کے دو حصے ہیں اور ان دونوں کی اندرونی ساخت (DEEP STRUCTURE) میں دو بنیادی جملے (EMBEDDED SENTENCES)

ہیں جس سے کلمہ کے دونوں حصوں میں ایک طرح کی نحوی متوازنیت STRUCTURAL PARALLELISM پیدا ہو گئی ہے۔

اس کے بعد دو تابعی کلمے ہیں جو دونوں ”جس“ سے شروع ہوتے ہیں اور جن دونوں کی ساخت یوں ہے:

$$P+N_2+N_1+V$$

جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں

$$P+N_2+N_1+(A)+V$$

جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے

ظاہر ہے کہ ان دونوں میں بھی ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازنیت ہے۔

جملے کے پہلے حصے میں پانچ کلمے ہیں، دوسرے میں تین ہیں۔ پہلے پانچ میں چار کی ساخت ایک جیسی ہے اور پانچواں تابعی کلمہ ہے۔ دوسرے حصے میں دو تابعی کلمے ہیں اور دونوں کی ساخت ایک جیسی ہے۔ گویا پورے جملے میں نحوی متوازنیت (STRUCTURAL PARALLELISM) چار

کلموں میں اور دو کلموں میں اور پانچ کے طویل کلمے میں کچھ اس طرح واقع ہوتی ہے کہ جملہ طویل ہونے کے باوجود مشکل یا پیچیدہ نہیں معلوم ہوتا اور اس میں چھوٹے چھوٹے جملوں کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ذکر صاحب کے ہاں نحوی متوازنیت کا گہرا تعلق اسلوب کی اس اندرونی موسیقیت سے ہے جس کی موردگی یا غیر موجودگی اسلوب کو آسان یا مشکل بنانے میں مدد کرتی ہے۔ معنوی اعتبار سے جملے کے پہلے نصف میں جو سوال بار بار مختلف شکلوں میں ذہن پر تھوڑے کی طرح پڑتا رہا ہے، دوسرے نصف میں اس کا جواب وطن کی خدمت کے شغوس معنوی پیکر کی شکل میں واضح طور پر سامنے آ گیا ہے۔ اب دوسرے جملے کو لیجیے۔ اس کے کلمات کی ساخت اور ترتیب نیچے کے نقشے سے واضح

ہے:

پناہ (ہمارے نئے مدرسوں کی) تعلیم (نوجوانوں کے) (دل میں جماعتی خدمت کی) لگن لگائے گی کہ جب تک ان کے ارد گرد (ان کے اپنے گھر میں)

غلامی رہے گی اور افلاس  
ظلمت رہے گی اور جہل

بیاریاں رہیں گی اور بدکرداریاں  
پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیوں  
یہ (چین کی نیند) نہ سونیں گے

اب یہ بات ظاہر ہے کہ ذاکر صاحب کے طویل جملوں کے عام فہم ہونے کا راز جملے کی سادہ نحوی ساخت اور اس ساخت کی متوازنیت یعنی جملے کے داخلی توازن اور تکرار اور ٹھوس معنوی پیکروں کے استعمال میں پوشیدہ ہے۔ اب آخری دو جملوں کو بھی ملاحظہ کر لیا جائے۔ ان کی ساخت سے بھی اسی تجربے کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس اقتباس میں جملوں کی نحوی تقسیم کو ایک آڑی لکیر سے، معنوی موڑ کو دو آڑی لکیروں سے اور نحوی متوازنیت کو پورے کلمے کے نیچے کی لکیر سے ظاہر کر دیا گیا ہے۔ جملے کی حد بندی \* سے کی گئی ہے۔ تیسرے جملے میں "بیٹھ کی آگ" اور "دل اور روح کی گلی" اور چوتھے جملے میں "جنت نشان" اور "دوزخ"؛ اور "بیار" بے کس" اور "رحمن درحیم" کے متضاد معنوی پیکروں سے جو کام لیا گیا ہے، اس کی اہمیت ظاہر ہے۔

اقتباس (الف) جس کا تجزیہ اوپر پیش کیا گیا، مستثنیات میں سے نہیں۔ ذاکر صاحب کی تخریروں کو کہیں سے کھول کر دیکھیے، جملے کے اندر جملوں کی نحوی متوازنیت اور ان کے باہمی ربط و توازن کا تقریباً ہی انداز ملے گا۔ ذاکر صاحب کے ہاں چھوٹے جملے بھی کہیں کہیں ملتے ہیں، لیکن زیادہ تر طویل جملوں کے اندر نحوی متوازنیت ملتی ہے جس سے طویل جملوں میں چھوٹے جملوں کا طعنے پیدا ہو گیا ہے۔ مزید ثبوت کے لیے اقتباس (ب) کو نشان زد کر کے دوبارہ نیچے پیش کیا جاتا ہے۔ اقتباس (الف) کی وضاحت کے بعد اس کے تجربے کی تفصیل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ جملوں کی نحوی تقسیم کو نظر میں رکھنے سے تجربے کے نتائج خود بخود واضح ہو جائیں گے۔

(ب)

یہ نصب العین یہ تھا کہ اس ملک کے مسلمانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پال لے / سرکاری نو / یاں پایا کر آرام، چین، اوریاں شوژی سی، حکومت کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے //

اچھا ہے \* یہ چند فرادہ ہی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھائیں / اتنی ہی قوم خوش حال سمجھی جائے // اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں / وہ ہر طرح کم کی جائیں // مستقبل کے مشتہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندیل میں حرج نہ ہو / اور قومی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں غفل نہ ڈالنے پائے \* معاشرت بدلی جائے // اپنی پرانی معاشرت بُری ہے / اور بُری اس لیے ہے / کہ ایک بااقتبال صاحب اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے \* سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے / اس لیے کہ انفرادی ترقی و ترقی کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی \* حکومت کی جو شکل بھی ہو جو // بس وہ امن قائم رکھے / حکومتوں کے معاملات باہمی میں انصاف کر سکے / نوکریاں دے / چند افراد کو مراتب بلند تک پہنچائے // کہ اس کا کام نکلے / اور ہماری عزت بڑھے \* مذہب // کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکزہ چکا تھا / چھوٹا تو کیے // ضرور قائم رکھنا جائے // مگر اس طرح / کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو / اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے پائے \* معاملات پر // کہ اہل دنیا سے متعلق ہیں // اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ اچھا کر جائے / چُپ چپاتے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہل دنیا کے اسالیب عمل کو اختیار کر لیا جائے \*

اب تک جو نمونے پیش کیے گئے، وہ علمی نثر کے تھے۔ ایک اقتباس بیان نثر کا بھی دیکھ لیا جائے :

"جنگل ہی جنگل تھے اور پھر پہاڑیاں ہی پہاڑیاں۔ ساتویں جنگل کے پیچھے اور ساتویں پہاڑی کے پرے ایک ٹھیکہ دار رہتا تھا، جوان اور خوبصورت۔ وہیں ایک گڈریا رہتا تھا۔ اس کی ایک بیٹی تھی، جیسے چاند کا ٹکڑا۔ یہ بچی بیٹھوس چرایا کرتی تھی۔ غریب اور بھولی بھالی تھی، جیسی اس کی بیٹھوس۔ دونوں کو ایک



دوسرے سے محبت ہو گئی۔ لڑکی کی نظر میں مجھیرا کسی شہزادے سے کم نہ تھا اور مجھیرے کے نزدیک کوئی شہزادی اس غریب لڑکی کی برابری نہ کرتی تھی، مگر تھے دونوں بہت غریب۔“

”سچی محبت“ مشمولہ ابو خال کی بکری اور دوسری کہانیاں

اس نثر کا عام رنگ بڑا نر ہے، لیکن دو باتیں توجہ طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ انداز کہانی لکھنے کا نہیں، سنانے کا ہے یعنی مخاطب نظر میں ہے اور انداز گفتگو کا ہے۔ دوسرے اگرچہ جملے چھوٹے ہیں، لیکن نحوی متوازنیت یہاں بھی موجود ہے۔ خط کشیدہ کلموں کو دیکھیے۔ اگرچہ پہلا کلمہ ”پھر پہاڑیاں ہی پہاڑیاں“ حصر ہے، دوسرا ”جو ان اور خوبصورت“ صفتیہ ہے، اس کے بعد میرا ”جیسے چاند کا ٹکڑا“ جو تھا ”جیسی اس کی بھڑس“ اور پانچواں ”مگر تھے دونوں بہت غریب“ تینوں صفتیہ ہیں، لیکن دراصل پانچوں کلمے اختتامیہ ہیں۔ اصل جملے جو اسم و فعل سے مکمل ہیں، ان سے فوراً پہلے آتے ہیں۔ ان کلموں میں سے پہلے چار میں فعل سرے سے ہے ہی نہیں۔ یہ پہلے آنے والے جملے کی معنوی توسیع کے لیے یا بات کا وزن بڑھانے کے لیے یا اس پر زور دینے کے لیے استعمال ہوئے ہیں۔ پہلے جملے کے ساتھ مل کر یہ دو دو کا سٹ بنتے ہیں، اور اس لحاظ سے ان میں اور ان سے پہلے آنے والے جملے میں نحوی متوازنیت ہے جس سے نثر میں ایک طبع کا داخلی توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔

جملوں کے نحوی تجزیے کے بعد ایک نظر اگر الفاظ و تراکیب کے استعمال پر بھی ڈال لی جائے تو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اسلوبیات (STYLISTICS) میں تجزیے کی محرومیت کے لیے ضروری ہے کہ نثر کو کہیں سے بھی لے لیا جائے، اس لیے موضوعی طور پر نئے اقتباسات منتخب کرنے کے بجائے ایک بار پھر ہم ان چار اقتباسات سے کام لے سکتے ہیں، جنہیں شروع میں پیش کیا جا چکا ہے۔ اردو الفاظ کا ایک تجربہ تو یہ ہو سکتا ہے کہ کسی صنعت کی تحریر میں مستعار اور غیر مستعار الفاظ کا باہمی تناسب معلوم کیا جائے۔ لیکن چونکہ اردو کی خوش آہنگی عربی فارسی اور دیسی الفاظ کے باہمی تناسب سے کہیں زیادہ مانوس مستعار اور غیر مانوس مستعار الفاظ کے باہمی تناسب پر منحصر ہے؛ اور مانوس اور غیر مانوس کا یہ تصور خاصا اضافی اور مدہنی ہے، اس لیے ایسا تجربہ زیادہ کارآمد نہ ہوگا۔ چنانچہ زیر نظر تجربے کو ہم صرف عطف و اضافت اور عربی فارسی جمع کے استعمال کی بحث تک محدود رکھیں گے۔

عطف و اضافت کا استعمال اردو کی ان خصوصیات میں سے ہے جو اردو کو ہندی سے ممتاز کرتی ہیں، لیکن عطف و اضافت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال بھی مستحسن نہیں۔ مندرجہ بالا اقتباسات میں اس کی مثالیں یہ ہیں:

- (۱) شانِ بلوہیت؛ امیر و غریب، رزاق و کریم، رحمن و رحیم، حمی و قیوم۔ کل پانچ بار  
(ب) صاحبِ آفتاب، معاملاتِ باہمی، مراتبِ بلند، اہلِ دنیا، اسالیبِ عمل، ترقی و ترفیع۔ کل چھ بار  
(ج) —————  
(د) رجحانِ ذہنی

اردو کی علمی نثر میں عطف و اضافت کے استعمال کی جو بھی حدود ہوں، مندرجہ بالا تجربہ کی روشنی میں ظاہر ہے کہ ذاکر صاحب کے ہاں عطف و اضافت کا استعمال ان حدود کے اندر ہی قرار پائے گا۔ اب جمع کی شکلوں کو لیجیے:

مستعار جمع

(۱) تعصبات، فرائض

(ب) معاملات، مراتب

تعلیمات، اسالیب

(ج) صفر

(د) صفر

مستعار الفاظ کی دیسی جمع  
مدرسوں، نوجوانوں، بیماریاں، یلوسیاں، بدکرداریاں،  
پست حوصلگیاں، زیادتیوں، کوتاہیوں، جھگڑوں،  
منصوبوں، بہرہ مندیوں، محکموں، صدیوں، محکمتوں  
حصول، معنوں  
بچوں، صلاحیتوں

آخر میں ایک نظر اس نثر کی صوتیات پر بھی ڈال لی جائے۔ اس بحث میں ث، ص، ط، ح، ع وغیرہ آوازوں کو نہیں لیا جائے گا، کیونکہ ان کی بنیادی آوازیں بالترتیب س، ت، ہ اور مختلف مضبوطی اور دلی آوازیں سے ہم صوت ہیں اور صوتیاتی سطح پر ان کی کوئی امتیازی حیثیت نہیں۔ البتہ ز (جو اردو میں ذ، ظ اور ض کی بھی آواز ہے)، ث، ت، خ، غ اور ق کو لیا جائے گا جو اردو کی مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اردو کو ہندی سے عین کرتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں اردو کی محکومی

آوازوں ٹ، ڈ، ٹر اور ہکار آوازوں (بھ، پھ، تھ، دھ، وغیرہ) کو لیا جائے گا جو اردو کی غیر مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اردو کو فارسی سے تمیز کرتی ہیں۔ اردو میں ہکار آوازوں کا دائرہ خاصا وسیع ہے اور یہ تمام ہندوستانی آوازوں کے علاوہ م، ن، ہ اور ی کے ساتھ اور تینوں معکوسی آوازوں کے ساتھ بھی استعمال ہوتی ہیں، لیکن یہ حیثیت مجموعہ اردو میں ان کا وقوع (OCCURRENCE) بہت زیادہ نہیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں: الفاظ کے دو گروہ خاص ہیں، اسماء اور اسمائے صفت اور دوسرا افعال۔ مستعار الفاظ کی بڑی تعداد پہلے گروہ سے تعلق رکھتی ہے، اس لیے اس میں دیسی آوازوں کا استعمال قدرتی طور پر محدود ہے۔ رہے افعال تو اگرچہ اردو افعال بنیادی طور پر دیسی ہیں، لیکن ہکار آوازوں کا استعمال باتا عدگی سے صرف اعلا دی فعل کی ماضی میں ہوتا ہے، اس کے علاوہ اردو میں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال بہت زیادہ نہیں۔ اس لیے قیاساً یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ اردو میں ممتاز دیسی اور ممتاز مستعار اصوات کا باہمی تناسب شاید نصف نصف کا نہیں، اور علمی زبان میں تو دیسی ممتاز اصوات کا یہ تناسب اور بھی کم ہو جاتا ہے۔ ذاکر صاحب کی نثر سے اس کی مثالیں حسب ذیل ہیں۔ نمونے کے لیے اقتباس ب کو جہاں وہ دوبارہ پیش ہو رہے، ان آوازوں کے لیے نشان زد کر دیا گیا ہے۔ (ر کا نشان مستعار امتیازی آوازوں اور x کا نشان دیسی امتیازی آوازوں پر لگایا گیا ہے)۔ باقی اقتباسات کو نشان زد نہیں کیا گیا، صرف اعداد پیش کیے جا رہے ہیں:

مستعار آوازیں	دیسی آوازیں
(ا) ۳۸	۲۷
(ب) ۴۱	۲۳
(ج) ۴۶	۲۷
(د) ۳۸	۱۳
۱۵۳	۹۰

گویا یہ تناسب ۲:۳ سے قدرے زیادہ ہوا۔ اردو کے اسماء اور اسمائے صفت کی بڑی تعداد کے مستعار ہونے کے پیش نظر اس تناسب کو اردو کے بنیادی اسلوب کی حدود کے اندر سمجھنا چاہیے۔ اس پورے تجربے سے ظاہر ہے کہ خواہ جملے کی نحوی ساخت اور اس کے اجزاء کی داخلی تنظیم

ہو خواہ الفاظ کی نوعیت یا اصوات کا باہمی تناسب، ذاکر صاحب کا اسلوب سادگی، ہمواری اور ہم آہنگی کی بہت اچھی مثال فراہم کرتا ہے۔

اگرچہ نثر میں آوازوں کو چن چن کر اور لفظوں کو گن گن کر نہیں لکھا جاتا، لیکن نثر میں یہ خوبیاں اتفاقاً پیدا نہیں ہو جاتیں۔ ان کے پیچھے تخلیقی مزاج، اقتدار طبع، اور ذاتی پسند و ناپسند کا ہاتھ ہوتا ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ مشکل نثر لکھنا مشکل اور آسان نثر لکھنا آسان ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مشکل نثر لکھنا نسبتاً آسان ہے اور آسان نثر لکھنا مشکل۔ خون جگر کھائے بغیر علمی مباحث کو پانی نہیں کیا جاسکتا۔ ذاکر صاحب اردو کی خوش سلیقگی کے مزاج وال اور اس کی استراجمی خوش آہنگی کے رمز شناس تھے۔ گفتگو کا انداز، سادہ الفاظ، طویل جملوں میں نحوی متوازنیت، اور فعل کے استعمال میں ہمواری، ان کے اسلوب کے بنیادی ارکان ہیں۔ انھوں نے اپنی نثر کے ذریعے جملوں اور ذیلی جملوں میں ربط و توازن کے جو نمونے پیش کیے، افعال کی سادہ شکلوں سے جو کام لیا، اردو کے مختلف الاصل عناصر میں تخلیقی توازن کی جو مثالیں پیش کیں، اور اردو کے فطری امکانات کو بروئے کار لانے اور اس کے جینیس سے انصاف کرنے کی جو کوشش کی، اس کا اعتراف ضروری ہے۔ اردو کے بنیادی اسلوب کا جب بھی جائزہ لیا جائے گا، ذاکر صاحب کی نثری خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکے گا۔

(۱۹۶۹ء)